Versuch
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
mit Exempeln
und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten

erläutert

von

Carl Philipp Emanuel Bach,

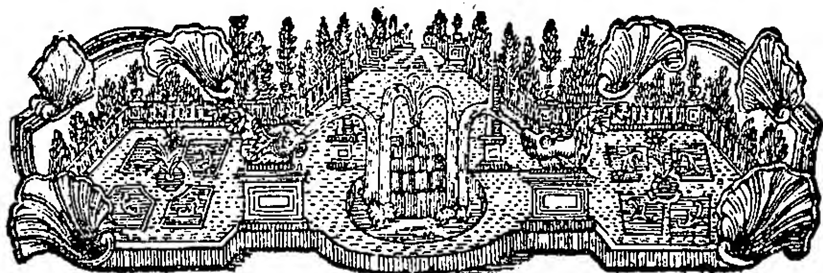
Königl. Preuß. Cammer-Musikus.

Berlin, in Verlegung des Auctoris.



Gedruckt bey dem Königl. Hof-Buchdrucker Christian Friedrich Henning.

1 7 5 3



Vorrede.

So viele Vorzüge das Clavier besitzet, so vielen Schwürigkeiten ist dasselbe zu gleicher Zeit unterworffen. Die Vollkommenheit desselben wäre leichte daraus zu erweisen, wenn es nöthig wäre, weil es diejenigen Eigenschafften, die andere Instrumente nur eintzeln haben, in sich vereinet; weil man eine vollständige Harmonie, wozu sonst drey, vier und mehrere Instrumente erfordert werden, darauf mit einmahl hervor bringen kan, und was dergleichen Vortheile mehr sind. Wem ist aber nicht zugleich bekannt, wie viele Forderungen an das Clavier gemachet werden; wie man sich nicht begnüget, dasjenige von einem Clavierspieler zu erwarten, was man von jedem Instrumentisten mit Recht fordern kan, nemlich die Fertigkeit, ein für sein Instru-

ment gesetztes Stück den Regeln des guten Vortrags gemäß, auszuführen? Man verlanget noch überdies, daß ein Clavierspieler Fantasien von allerley Art machen soll; daß er einen aufgegebenen Satz nach den strengsten Regeln der Harmonie und Melodie aus dem Stegereif durcharbeiten, aus allen Tönen mit gleicher Leichtigkeit spielen, einen Ton in den andern im Augenblick ohne Fehler übersetzen, alles ohne Unterscheid vom Blatte weg spielen soll, es mag für sein Instrument eigentlich gesetzt seyn oder nicht; daß er die Wissenschafft des Generalbasses in seiner völligen Gewalt haben, selbigen mit Unterscheid, oft mit Verläugnung, bald mit vielen, bald mit wenigen Stimmen, bald nach der Strenge der Harmonie, bald galant, bald nach einem zu wenig oder zu viel, bald gar nicht und bald sehr falsch bezieferten Basse spielen soll; daß er diesen Generalbaß manchmahl aus Partituren von vielen Linien, bey unbezieferten, oder ofte gar pausirenden Bässen, wenn nemlich eine von den andern Stimmen zum Grunde der Harmonie dienet, ziehen und dadurch die Zusammenstimmung verstärcken soll, und wer weiß alle Forderungen mehr? Die-

sem

sem soll nun noch mehrentheils auf einem fremden Instrumente Genüge geschehen, und siehet man gar nicht darauf, ob solches gut oder schlecht, ob solches im gehörigen Stande ist, oder nicht, wobey oft keine Entschuldigung gilt. Im Gegentheile ist dieses die gewöhnlichste Zumuthung, daß man Fantasien verlangt, ohne sich zu bekümmern, ob der Clavierist in dem Augenblicke dazu genungsam aufgeräumt ist oder nicht, und ohne ihm die dazu gehörige Disposition, entweder durch Darbietung eines tüchtigen Instruments zu verschaffen, oder ihm selbige zu erhalten.

Dieser Forderungen ungeachtet findet das Clavier allezeit mit Recht seine Liebhaber. Man lässet sich durch die Schwürigkeit desselben nicht abschrecken, ein Instrument zu erlernen, welches durch seine vorzüglichen Reitze die darauf gewandte Mühe und Zeit völlig ersetzet. Es ist aber auch nicht jeder Liebhaber verbunden, alle diese Forderungen an dasselbe zu erfüllen. Er nimmt so vielen Antheil daran, als er will, und ihm die von Natur erhaltenen Gaben erlauben.

Nur wäre es zu wünschen, daß die Unterwei-

sung auf diesem Instrumente hin und wieder etwas verbessert, und das wahre Gute, welches, wie überhaupt in der Musick, also besonders auf dem Claviere noch bisher bey wenigen anzutreffen gewesen ist, dadurch allgemeiner würde. Die vortreflichsten Meister in der Ausübung, denen man etwas Gutes abhören könnte, sind noch nicht in so grosser Anzahl zu finden, als man sich vielleicht einbilden dürfte. Das Abhören, eine Art erlaubten Diebstahls, aber ist in der Musick desto nothwendiger, da, wenn auch die Abgunst unter den Menschen nicht so groß wäre, viele Sachen aufstossen, die man kaum weisen, geschweige schreiben kan, und die man also vom blossen Hören erlernen muß.

Wenn ich hiemit der Welt eine Anleitung zum Clavierspielen übergebe: So ist meine Absicht im geringsten nicht, die vorher angeführten Anforderungen an dasselbe nach einander durchzugehen, und zu zeigen, wie man allen diesen besonders ein Gnüge leisten soll. Es wird hier weder von der Art zu fantasiren, noch von dem Generalbasse gehandelt werden. Man findet dieses zum Theil in vielen guten Büchern

chern bereits vorlängst ausgeführet. Ich bin hier Willens, die wahre Art zu zeigen, Handsachen mit Beyfall vernünftiger Kenner zu spielen. Wer aber hierinnen das Seinige gethan hat, der hat schon sehr vieles auf dem Claviere gethan, und wird derselbe in den übrigen Aufgaben desselben desto bequemer fortzukommen, die Fähigkeit haben. Die Anforderungen, die man vor allen andern Instrumenten vorzüglich an das Clavier machet, zeugen von der Vollkommenheit und dem weiten Umfange desselben, und aus der musikalischen Geschichte bemercket man, daß diejenigen, denen es gelungen, sich einen grossen Nahmen in der musikalischen Welt zu machen, dieses Instrument mehrentheils vorzüglich ausgeübet haben.

Bey allem diesen habe ich hauptsächlich meine Absicht zugleich auf diejenigen Lehrer gerichtet, welche ihre Schüler bishero nicht nach den wahren Grundsätzen der Kunst angeführet haben. Liebhaber, die durch falsche Vorschrifften verhudelt worden, können sich von selbsten nach meinen Lehrsätzen zurechte helffen, wenn sie schon viel Musick sonsten gespielt haben; Anfänger aber werden, vermittelst derselben,

mit

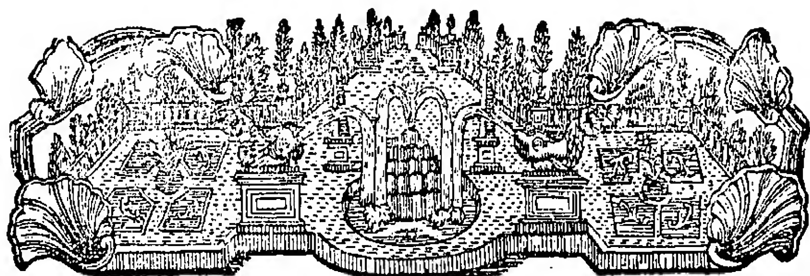
mit besondrer Leichtigkeit in kurtzer Zeit dahin kommen, wo sie kaum geglaubt hätten.

Diejenigen irren sich, welche ein weitläuftiges Lehrgebäude von mir erwartet haben; ich habe mehr Danck zu verdienen geglaubt, wenn ich das ziemlich schwehre Clavier-Studium durch kurtze Lehrsätze, so viel möglich, leichte und angenehm machte.

Indem ich unterschiedene Wahrheiten mehr als einmahl zu erwehnen genöthiget worden bin, theils wegen der Gelegenheit, welche solches erfordert hat, theils um das viele Nachschlagen zu vermeiden, theils weil ich glaube, daß man gewisse Hauptsätze nicht zu oft einschärffen kan: so hoffe ich dißfals eben so wohl bey meinen Lesern Vergebung zu erhalten, als deßwegen, daß sich vielleicht mancher durch die Wahrheit getroffen finden wird, ohne daß ich gleichwohl die geringste Absicht einer persöhnlichen Beleidigung gehabt habe.

Sollte gegenwärtiges Werck bey vernünftigen Kennern einigen Beyfall finden: so würde ich dadurch angereitzet werden, dasselbe mit der Zeit, vermittelst einiger Beyträge, fortzusetzen.



Einleitung.



§. 1.

Zur wahren Art das Clavier zu spielen, gehören hauptsächlich drey Stücke, welche so genau mit einander verbunden sind, daß eines ohne das andere weder seyn kan, noch darf; nehmlich die rechte Finger-Setzung, die guten Manieren, und der gute Vortrag.

§. 2.

Da diese Stücke nicht allzu bekant sind, und folglich so oft dawider gefehlet worden: so hat man mehrentheils Clavier-Spieler gehöret, welche nach einer abscheulichen Mühe endlich gelernet haben, verständigen Zuhörern, das Clavier durch ihr Spielen eckelhaft zu machen. Man hat in ihrem

Spielen das runde, deutliche und natürliche vermißt; hingegen, an statt dessen lauter Gehacke, Poltern und Stolpern angetroffen. Indem alle andere Instrumente haben singen gelernet; so ist bloß das Clavier hierinnen zurück geblieben, und hat, an statt weniger unterhaltenen Noten, mit vielen bunten Figuren sich abgeben müssen, dergestalt daß man schon angefangen hat zu glauben, es würde einem Angst, wenn man etwas langsames oder sangbares auf dem Clavier spielen soll; man könne weder einen Ton an den andern ziehen, noch einen Ton von dem andern durch einen Stoß absondern; man müsse dieses Instrument bloß als ein nöthiges Uebel zur Begleitung dulden. So ungegründet und widersprechend diese Beschuldigungen sind, so gewisse Zeichen sind sie doch der schlechten Art, das Clavier zu spielen. Ich weiß nicht, da man solchergestalt das Clavier für unsre heutige Music so gar ungeschickt hält, und mancher dadurch abgeschreckt werden kan, solches zu erlernen, ob nicht selbst die Wissenschaft, welche schon jetzo ziemlich rar zu werden anfängt, nicht noch mehr fallen werde, indem sie gröstentheils durch grosse Clavier-Spieler auf uns gebracht worden ist.

§. 3.

Ausser den Fehlern wider oben angeführte drey Punckte, hat man den Scholaren, eine falsche Haltung der Hände gewiesen, wenigstens hat man ihnen solche nicht abgewöhnt; dadurch ist ihnen folgends alle Möglichkeit abgeschnitten worden, etwas Gutes heraus zu bringen, und man hat von den steifen und am Drath gezogenen Fingern schon auf das übrige schliessen können.

§. 4.

Jeder Lehr-Meister bey nahe, dringt seinen Schülern seine eigene Arbeiten auf, indem es heute zu Tage eine Schande zu seyn scheinet, nichts selber setzen zu können. Dahero werden den Lehrlingen, andere gute Cla-

vier-

vier-Sachen, woraus sie was lernen könten, unter dem Vorwande, als ob sie zu alt oder zu schwer wären, vorenthalten. Besonders ist man durch ein übles Vorurtheil wider die frantzösischen Clavier-Sachen eingenommen, welche doch allezeit eine gute Schule für Clavier-Spieler gewesen sind, indem diese Nation durch eine zusammenhängende und propre Spiel-Art sich besonders vor andern unterschieden hat. Alle nöthige Manieren sind ausdrücklich dabey gesetzt, die lincke Hand ist nicht geschont und an Bindungen fehlet es nicht. Diese aber tragen zur Erlernung des wohl zusammenhängenden Vortrages das hauptsächlichste bey. Der Lehr-Meister kan oft selbst nicht mehr als sein Machwerck spielen; seine verwöhnte und ungeschickte Maschiene theilt seinen Gedancken das Steife mit; er kan nichts anders setzen, als was er bezwingen kan; mancher wird für einen guten Clavier-Spieler gehalten, ohngeacht er kaum weiß, wie die Bindungen gespielt werden müssen; folglich sehen wir daher eine grosse Menge elender Arbeiten für das Clavier und verdorbener Schüler entstehen.

§. 5.

Man martert im Anfange die Scholaren mit abgeschmackten Murkys und andern Gassen-Hauern, wobey die lincke Hand bloß zum Poltern gebraucht, und dadurch zu ihrem wahren Gebrauche auf immer untüchtig gemachet wird, ohngeacht sie vorzüglich auf eine vernünftige Art solte geübt werden, indem es um so viel schwerer hält, daß sie mit der rechten, eine gleiche Geschicklichkeit erlangen kan, je mehr diese bey allen übrigen Handlungen ihre Dienste thun muß.

§. 6.

Fängt endlich der Schüler durch Anhörung guter Musiken an, einen etwas feinern Geschmack zu kriegen, so eckelt ihm vor seinen vorgeschriebe-

 nen

nen Stücken, er glaubt alle Clavier-Sachen sind von derselben Art, folglich nimmt er seine Zuflucht besonders zu Singe-Arien, welche, wenn sie gut gesetzt sind, und die Gelegenheit da ist, solche von guten Meistern singen zu hören, zu Bildung eines guten Geschmacks und zur Uebung des guten Vortrags geschickt sind, aber nicht zu Formirung der Finger.

§. 7.

Der Lehr-Meister muß diesen Arien Gewalt thun und sie auf das Clavier setzen. Ausser andern daraus entstehenden Ungleichheiten leidet hier abermahls die lincke Hand, indem solche mehrentheils mit faulen oder gar Trommel-Bässen gesetzt sind, welche zu ihrer Absicht so seyn mußten, aber beym Clavierspielen der lincken Hand mehr Schaden als Nutzen bringen.

§. 8.

Nach allem diesem verliert der Clavier-Spieler diesen besondern Vortheil, welchen kein anderer Musikus hat, mit Leichtigkeit im Tacte feste zu werden, und dessen kleinste Theilgen auf das genaueste zu bestimmen, indem in eigentlichen Clavier-Sachen so viele Rückungen, kleine Pausen und kurtze Nachschläge vorkommen, als in keinen andern Compositionen. Auf unserm Instrumente fallen diese sonst schwere Tact-Theilgen zu erlernen besonders leichte, weil eine Hand der andern zu Hülffe komt; folglich entsteht hieraus unvermerckt eine Festigkeit im Tacte.

§. 9.

An statt dieser kriegt der Schüler durch oben angeführte Bässe eine steife lincke Hand, indem kaum zu glauben steht, was das geschwinde Anschlagen eines Tons ohne Abwechselung der Finger, den Händen für Schaden thut. Mancher hat es schon mit seinem Nachtheil durch ein vieljähriges fleißiges General-Baß spielen, erfahren, als bey welchem oft beyde Hände,

besonders aber die lincke, solche geschwinde Noten durch beständige Verdoplung des Grund-Tones vorzutragen haben. (*)

(*) Ich habe für nöthig gefunden denen zu Gefallen, welchen das Amt den General-Baß zu spielen aufgetragen ist, meine Gedancken über die Art geschwinde Noten auf einem Tone mit der lincken Hand abzufertigen, bey dieser Gelegenheit zu eröfnen. Es ist dieses sonst die sicherste Gelegenheit, wodurch die besten Hände verdorben und steif werden können, indem dergleichen Noten bey unserer jetzigen Setz-Art sehr gewöhnlich sind. Es können ferner diejenigen durch diese Anmerckung sich rechtfertigen, von welchen ausdrücklich verlangt wird, alle Noten mit der lincken Hand auszudrücken. Da das Durchgehen der Noten im General-Basse überhaupt bekannt genug ist, so versteht es sich von selbst, daß die rechte Hand, in diesem Falle ebenfals nicht alle Noten anschlägt. Die geschwinden Noten auf einem Tone, von deren Schädlichkeit ich spreche, sind die Acht-Theile im geschwinden Zeit-Maasse, und im gemäßigten die Sechszehn-Theile. Ich setze ferner zum voraus, daß ausser dem Claviere noch ein anderes Instrument den Baß mitspielt. Ist das Clavier alleine, so spielt man solche Noten, wie die Schwärmer, mit abgewechselten Fingern. Es wird zwar auf diese Art, durch Hinweglassung der Octave, der Baß nicht allezeit durchdringend genug seyn, man muß aber diese kleine Unvollkommenheit andern grössern Uebeln vorziehen. Man thut also am besten, man läst von solchen Noten nach Beschaffenheit des Zeit-Maasses und der Tact-Art, eine, drey, oder fünffe ohne Anschlag durchgehen, und die anzuschlagenden spielt man mit der Octave auch wohl bey fortissimo mit beyden vollen Händen, mit schweren Anschlägen, etwas unterhalten, damit die Sayten genugsahm zittern können, und ein Ton sich mit dem andern wohl vereinige. Man kan allenfals, um die Mitbegleitenden nicht zu verwirren, den ersten Tact, wie er geschrieben stehet, spielen, und nachhero die Noten durchgehen lassen. Sonsten hätte man, wenn ja jede Note auf dem Flügel solte und müste gehöret werden, noch dieses Mittel übrig, daß man in diesem Falle durch einen mit beyden Händen abwechselnden Anschlag die vorgeschriebene Bewegung hervor brächte; doch habe ich aus der Erfahrung, daß diese Art zu begleiten für die Mitspielenden etwas verführerisch ist, weil die rechte Hand beständig zu spät komt, und dieses hat mich in meiner Meynung bestärckt,

§. 10.

Bey dieser Steife der lincken Hand, sucht der Meister es bey der rechten wieder einzubringen, indem er seine Schüler besonders die Adagio und rührendesten Stellen, dem guten Geschmack zu noch mehrerem Eckel, aufs reichlich-

stärckt, daß das Clavier allezeit das Augenmerck des Tactes seyn und bleiben wird. So wenig unrecht, ja so nützlich die Art von Begleitung in gewissen Fällen ist, wenn bey haltenden Noten, welche alle Stimmen haben, das Clavier die Tact-Theile durch den Anschlag deutlich hören lässet; so leichte kann man das Nöthige und Nützliche so wohl aus dem Durchgehen-Lassen, als das Schädliche und Unmögliche aus dem Ausdrucke aller Noten erweisen. Dieses letztere ist schädlich; andere Instrumentisten können diese Art Noten mit der Zunge und dem Gelencke heraus bringen; der Clavirist allein muß mit dem gantzen steifen Arme dieses Zittern hervorbringen, wenn er wegen Verdoppelung der Octave mit den Fingern nicht abwechseln kan. Hierdurch wird die lincke Hand aus doppelter Ursache steif, und folglich unvermögend Passagien rund heraus zu bringen, erstlich, weil alle Nerven in einer beständigen Steife erhalten werden, zweytens, weil die übrigen Finger nichts zu thun haben. Man versuche es, und spiele einen mit Passagien versehenen Baß, nachdem man sich vorhero an Trommel-Bässen müde gepauckt hat, man wird mercken, daß die lincke Hand und der gantze Arm in einer solchen Müdigkeit, Drehung und Steife sich befinden wird, daß man in der Folge unbrauchbar ist. Solchergestalt ist dieses Tockiren auch nicht möglich, indem man heut zu Tage sehr viel solche Bässe zu sehen kriegt, von denen mannigmahl kaum einer wegen seiner Länge durchzudauren ist. Bey allen Arten von Music ruhen bißweilen die andern Musici nur allein. Das Clavier ist meistentheils ohne Ablösung bißweilen drey, vier und noch mehrere Stunden durch in beständiger Arbeit. Gesetzt man wäre dieser Arbeit gewachsen, so würde, auch der festeste Musicus, durch eine gantz natürlich erfolgende Müdigkeit schläfrig und unvermerckt im Tacte schleppend werden. Er wird hierdurch aus dem Vermögen und der Lust gesetzt andere rührende Gedancken, richtig vorzutragen, weil er durch die Trommel-Bässe, welche oft ohne besondern Ausdruck sind, und wobey sich nichts dencken lässet, müde und verdrüßlich worden ist. Dieses schädliche Tockiren ist ferner wieder die Natur der Flügel

reichlichste mit lieblichen Trillerchen verbrämen lehret; oft wird mit alten Schulmeister-Manieren, oft mit herausgestolperten und zur Unzeit angebrachten Laufern, wobey die Finger zuweilen den Koller zu kriegen scheinen, abgewechselt.

§. 11.

Flügel so wohl, als der piano forte, beyde Instrumente verliehren hierdurch ihren natürlichen Ton, und die Deutlichkeit; der Tangente von den Flügeln spricht selten geschwinde genug an. Die Frantzosen, welche die Natur des Claviers sehr gut wissen, und welchen wohl bekannt ist, daß man auf selbigem etwas mehrers als ein bloß Geklimper hervor bringen kan, pflegen zu dem Ende noch jetzo in ihren General-Bässen bey solchen Arten von Noten dem Clavieristen besonders anzudeuten, daß er solche nicht alle anschlagen darf. Ausser dem komt man durch langsahme schwere Anschläge dem in vielen Bässen durch Puncte oder Striche über die erste Note einer Figur angedeuteten Ausdrucke zu Hülffe. Es können ein Hauffen Fälle vorkommen, wobey ein deutlicher und in beyden Händen gleicher Anschlag nicht nur nützlich, sondern auch höchstnothwendig ist. Das Clavier, welchem unsere Vorfahren schon die Anführung anvertrauten, ist solchergestalt am besten im Stande, nicht allein die übrigen Bäße sondern auch die gantze Musick in der nöthigen Gleichheit vom Tackte zu erhalten; diese Gleichheit kan auch dem besten Musico, ob er schon übrigens sein Feuer in seiner Gewalt hat, im andern Falle durch die Ermüdung schwer werden. Da dieses nun bey einem geschehen kan, so ist diese Vorsicht, wenn viele zusammen musiciren, um so viel nöthiger, iemehr hierdurch das Tact-Schlagen, welches heut zu Tage bloß bey weitläuftigen Musicken gebräuchlich ist, vollkommen ersetzet wird. Der Ton des Flügels, welcher gantz recht von den Mit-Musicirenden umgeben stehet, fällt allen deutlich ins Gehör. Dahero weiß ich, daß sogar zerstreuete und weitläuftige Musicken, bey welchen offt viele freywillige und mittelmäßige Musici sich befunden haben, bloß durch den Ton des Flügels in Ordnung erhalten worden sind. Steht der erste Violinist folgends, wie es sich gehört, nahe am Flügel; so kan nicht leicht eine Unordnung einreissen. Bey Singe-Arien, worinnen das Zeit-Maaß sich schleunig verändert, oder worinnen alle Stimmen gleich lärmen, und die Singe-Stimme allein lange Noten oder Triolen hat,

§. 11.

Bevor wir diesen Fehlern durch gegründete Vorschriften abzuhelfen suchen, müssen wir noch etwas von dem Instrumente sagen. Man hat ausser vielen Arten der Claviere, welche theils wegen ihrer Mängel unbekant geblieben, theils noch nicht überall eingeführt sind, hauptsächlich zwey Arten, nemlich die Flügel und Clavicorde, welche bis hieher den meisten Beyfall erhalten haben. Jene braucht man insgemein zu starcken Musicken, diese zum allein spielen. Die neuern Forte piano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractirung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudiret werden muß. Sie thun gut beym allein spielen und bey einer nicht gar zu starck gesetzten Music, ich glaube aber doch, daß ein gutes Clavicord, ausgenommen daß es einen schwächern Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein und überdem noch die Bebung und das Tragen der Töne voraus hat, weil ich nach dem Anschlage noch jeder

hat, welche wegen der Eintheilung einen deutlichen Tact-Schlag erfordern, haben die Sänger auf diese Art eine grosse Erleichterung. Dem Basse wird es ohnedem am leichtesten, die Gleichheit des Tactes zu erhalten, je weniger er gemeiniglich mit schweren und bunten Passagien beschäftiget ist, und je öfter dieser Umstand oft Gelegenheit giebt, daß man ein Stück feuriger anfängt als beschliesset. Will jemand anfangen zu eylen oder zu schleppen, so kan er durchs Clavier am deutlichsten zu rechte gebracht werden, indem die andern wegen vieler Passagien oder Rückungen mit sich selbst genug beschäftiget sind; besonders haben die Stimmen, welche Tempo rubato haben, hierdurch den nöthigen nachdrücklichen Vorschlag des Tacts. Endlich kan auf diese Art, weil man durch das zu viele Geräusche des Flügels an der genauesten Wahrnehmung nicht verhindert wird, sehr leicht das Zeit-Maaß, wie es oft nöthig ist, um etwas weniges geändert werden, und die hinter, oder neben dem Flügel sich befindenden Musici haben einen in beyden Händen gleichen, durchdringenden und folglich den mercklichsten Schlag des Tacts vor Augen.

jeder Note einen Druck geben kan. Das Clavicord ist also das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist.

§. 12.

Zur Eigenschaft eines guten Clavicords gehört: daß es ausser einem guten nachsingenden schmeichelnden Ton die gehörige Anzahl Tasten habe, welche sich wenigstens von dem grossen C bis ins $\overline{\overline{\overline{e}}}$ erstrecken muß. Dieses $\overline{\overline{\overline{e}}}$ ist deswegen nöthig, damit man manchesmal andere Sachen darauf probiren könne, indem die Componisten gern so hoch setzen, weil andere Instrumente dieses $\overline{\overline{\overline{e}}}$ noch so ziemlich bequem haben können. Diese Tasten müssen ein richtiges Gewichte in sich haben, welches den Finger wieder in die Höhe hebt. Der Bezug muß vertragen können, daß man es sowol ziemlich angreifen als schmeicheln kan, und dadurch in den Stand gesetzet wird, alle Arten des forte und piano reine und deutlich heraus zu bringen. Verträget es dieses nicht, so werden in einem Falle die Sayten überschrieen und der Spieler kan seine Stärcke nicht brauchen; im andern Falle wird es entweder gar nicht oder unrein und undeutlich ansprechen.

§. 13.

Ein guter Flügel muß ebenfalls ausser dem guten Ton und den gehörigen Tasten eine gleiche Befiederung haben; die Probe hiervon ist, wenn man die kleinen Manieren nett und leicht heraus bringen kan, und wenn jeder Taste gleich geschwinde anspricht, nachdem man durch einen gleichen und geringen Druck mit dem Nagel vom Daumen ihre Reihe überstrichen hat. Die Tractirung eines Flügels muß nicht zu leichte und läppisch seyn; die Tasten müssen nicht zu tief fallen, die Finger einigen Widerstand haben und von dem Tangenten wieder aufgehoben werden. Hingegen muß er aber auch nicht zu schwer niederzudrücken seyn. Denen zu

Gefallen, welche noch keine Instrumente von dieser vorgeschriebenen Weite besitzen, habe ich meine Probe-Stücke so eingerichtet, daß sie auf einem Instrumente von vier Octaven können gespielet werden.

§. 14.

Beyde Arten von Instrumenten müssen gut temperirt seyn, indem man durch die Stimmung der Qvinten, Qvarten, Probirung der kleinen und grossen Tertien und gantzer Accorde, den meisten Qvinten besonders so viel von ihrer größten Reinigkeit abnimmt, daß es das Gehör kaum mercket und man alle vier und zwantzig Ton-Arten gut brauchen kan. Durch Probirung der Qvarten hat man den Vortheil, daß man die nöthige Schwebung der Qvinten deutlicher hören kan, weil die Qvarten ihrem Grund-Tone näher liegen als die Qvinten. Sind die Claviere so gestimmt, so kan man sie wegen der Ausübung mit Recht für die reinste Instrumente unter allen ausgeben, indem zwar einige reiner gestimmt aber nicht gespielet werden. Auf dem Claviere spielet man aus allen vier und zwantzig Ton-Arten gleich rein und welches wohl zu mercken vollstimmig, ohngeachtet die Harmonie wegen der Verhältnisse die geringste Unreinigkeit sogleich entdecket. Durch diese neue Art zu temperiren sind wir weiter gekommen als vor dem, obschon die alte Temperatur so beschaffen war, daß einige Ton-Arten reiner waren als man noch jetzo bey vielen Instrumenten antrift. Bey manchem andern Musico würde man vielleicht die Unreinigkeit eher vermercken, ohne einen Klang-Messer dabey nöthig zu haben, wenn man die hervorgebrachten melodischen Töne harmonisch hören solte. Diese Melodie betrügt uns oft und läßt uns nicht eher ihre unreinen Töne verspüren, bis diese Unreinigkeit so groß ist, als kaum bey manchem schlechtgestimmten Claviere.

§. 15.

Jeder Clavierist soll von Rechtswegen einen guten Flügel und auch ein

ein gutes Clavicord haben, damit er auf beyden allerley Sachen abwechselnd spielen könne. Wer mit einer guten Art auf dem Clavicorde spielen kan, wird solches auch auf dem Flügel zuwege bringen können, aber nicht umgekehrt. Man muß also das Clavicord zur Erlernung des guten Vortrags und den Flügel, um die gehörige Kraft in die Finger zu kriegen, brauchen. Spielt man beständig auf dem Clavicorde, so wird man viel Schwierigkeiten antreffen, auf dem Flügel fortzukommen; man wird also die Clavier-Sachen, wobey eine Begleitung von andern Instrumenten ist, und welche also wegen der Schwäche des Clavicords auf dem Flügel gehöret werden müssen, mit Mühe herausbringen; was aber mit vieler Arbeit schon muß gespielt werden, das kan unmöglich die Würckung haben, die es haben soll. Man gewöhnt sich bey beständigem Spielen auf dem Clavicorde an, die Tasten gar zu sehr zu schmeichlen, daß folglich die Kleinigkeiten, indem man nicht den hinlänglichen Druck zu Anschlagung des Tangenten auf dem Flügel giebt, nicht allezeit ansprechen werden. Man kan so gar mit der Zeit, wenn man bloß auf einem Clavicorde spielt, die Stärcke aus den Fingern verliehren, die man vorhero hatte. Spielt man beständig auf dem Flügel, so gewöhnt man sich an in einer Farbe zu spielen, und der unterschiedene Anschlag, welchen bloß ein guter Clavicord-Spieler auf dem Flügel herausbringen kan, bleibt verborgen, so wunderbahr es auch scheint, indem man glauben solte, alle Finger müsten auf einerley Flügel einerley Ton herausbringen. Man kan gar leicht die Probe machen, und zwey Persohnen, wovon der eine ein gutes Clavicord spielt, der andere aber bloß ein Flügel-Spieler ist, auf diesem letztern Instrumente ein Stück mit einerley Manieren kurtz hinter einander spielen lassen, und hernach urtheilen, ob sie beyde einerley Würckung hervorgebracht haben.

§. 16.

Nachdem nunmehro die gehörige Wissenschaft der Tasten, Noten, Pausen, Eintheilung des Tacts u. s. w. da ist, so lasse man seine Scholaren eine gantze Zeit durch nichts anders als die Exempel über die Applicatur im Anfange langsahm und nachhero immer hurtiger üben, damit mit der Zeit die Setzung der Finger, so schwer und verschieden sie auch bey dem Clavier ist, durch diese Uebung so geläufig werde, daß man nicht mehr darüber dencken darf.

§. 17.

Hauptsächlich übe man die Exempel, wo über jedem die Applicatur beyder Hände angezeiget ist, im Einklange, damit die Hände gleich geschickt werden.

§. 18.

Alsdenn gehe man das Capitel von den Manieren fleißig durch und übe solche, damit sie in gehöriger Fertigkeit geschickt heraus gebracht werden können; und da dieses eine Aufgabe ist, woran man beynahe Zeit Lebens lernen kan, indem diese Manieren zum Theil mehr Fertigkeit und Geschwindigkeit erfordern als alle Passagien, so halte man den Scholaren damit nicht länger auf, als biß man wegen dieses Punckts mit seiner natürlichen Fähigkeit und Jahren zur Noth zufrieden seyn kan.

§. 19.

Man gehe sogleich an die Probe-Stücke, man lehre sie erstlich ohne Manieren, welche besonders zu üben sind, um hernach mit denenselben nach denen Regeln, welche in dem Capitel von dem guten Vortrage abgehandelt sind, zu spielen. Dieses muß im Anfange auf dem Clavicorde allein geschehen, hernach kan man mit dem Flügel abwechseln.

§. 20.

§. 20.

Einen grossen Nutzen und Erleichterung in die gantze Spiel-Art wird derjenige spüren, welcher zu gleicher Zeit Gelegenheit hat, die Singe-Kunst zu lernen, und gute Sänger fleißig zu hören.

§. 21.

Damit man die Tasten auswendig finden lerne und das nöthige Noten-Lesen nicht beschwerlich falle, wird man wohl thun, wenn man das Gelernte fleißig auswendig im Finstern spielet.

§. 22.

Da ich bey Bezeichnung der Probe-Stücke alles nöthige beygefüget habe, und ich solche zu vielen mahlen mit der grösten Achtsamkeit durchgespielet, damit mir auch nicht die geringste Kleinigkeit entwischen möchte, so glaube ich, daß, wenn man alles in acht nimmt, hierdurch die Geschiklichlichkeit der Hände sowohl als der Geschmack hinlänglich gebildet werden kan, andere und schwerere Sachen zu erlernen.

§. 23.

Ich habe zu Vermeidung aller Zweydeutigkeit die Triolen ohne 3, das Abstossen der Noten ohne Striche mit blossen Punckten, und die abgekürtzten Wörter: f. p. u. s. w. an den meisten Oertern ohne hintenstehende Punckte angedeutet.

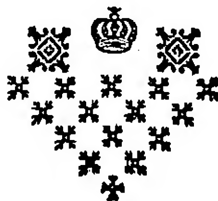
§. 24.

Damit ich allerley Exempel der Finger-Setzungen in allerley Ton-Arten, des Gebrauchs der Manieren und des guten Vortrags bey allerley Leidenschaften habe anbringen können, und dieses Werck vollständig erscheine, so habe ich nicht verhindern können, daß nicht zuletzt die Probe-Stücke in der Schwierigkeit zugenommen hätten. Ich habe geglaubt es sey gut, jeder-

man zu dienen, nicht lauter Stücke von der ersten Leichtigkeit beyzufügen, und nicht vieles unberührt zu lassen. Ich hoffe, daß die mühsam hinzugefügte Applicatur und Spiel-Art die schwerern Stücke nach vorher gegangenem deutlichen Unterrichte gantz leichte machen werde. Es ist schädlich, die Scholaren mit zu vielen leichten Sachen aufzuhalten; sie bleiben hierdurch immer auf einer Stelle, einige wenige von der ersten Art können zum Anfange hinlänglich seyn. Es ist also besser, daß ein geschickter Lehrmeister seine Schüler nach und nach an schwerere Sachen gewöhnet. Es beruht alles auf der Art zu unterweisen und auf vorhero gelegten guten Gründen, hierdurch empfindet der Schüler nicht mehr, daß er an schwerere Stücke gebracht worden ist. Mein seliger Vater hat in dieser Art glückliche Proben abgelegt. Bey ihm musten seine Scholaren gleich an seine nicht gar leichte Stücke gehen. Solchergestalt darf sich auch niemand vor meinen Probe-Stücken fürchten.

§. 25.

Solte es einigen wegen ihrer Fertigkeit gelüsten, solche nur obenhin den blossen Noten nach vom Blatte wegzuspielen; so bitte ich gar sehr, diese Stücke vorhero mit gehöriger Achtsamkeit bis auf alle die geringsten Kleinigkeiten durchzusehen, bevor sie solche ausüben wollen.



Das

Das erste Hauptstück.

Von der Finger-Setzung.

§. 1.

Die Setzung der Finger ist bey den allermeisten Instrumenten durch die natürliche Beschaffenheit derselben gewissermassen festgesetzt: bey dem Claviere aber scheint sie am willkührlichsten zu seyn, indem die Lage der Tasten so beschaffen ist, daß sie von jedem Finger niedergedruckt werden können.

§. 2.

Da nichts destoweniger nur eine Art des Gebrauchs der Finger bey dem Claviere gut ist, und wenige Fälle in Betrachtung der übrigen mehr als eine Applicatur erlauben; da jeder neue Gedancke bey nahe eine neue und eigne Finger-Setzung erfordert, welche offt durch die blosse Verbindung eines Gedancken mit den andern wieder verändert wird; da die Vollkommenheit des Claviers eine unerschöpfliche Menge von Möglichkeiten vorzüglich darbietet; da endlich der ächte Gebrauch der Finger bißhero so unbekant gewesen und nach Art der Geheimnisse nur unter wenigen geblieben ist, so hat es nicht fehlen können, daß die allermeisten auf diesem schlupfrichen und verführerischen Wege haben irren müssen.

§. 3.

Dieser Irthum ist um so viel beträchtlicher, je weniger man ihn offt hat mercken können, indem auf dem Claviere das meiste auch mit einer falschen Applicatur, obschon mit entsetzlicher Mühe und ungeschickt, herausgebracht werden kan, an statt daß bey andern Instrumenten die geringste falsche

sche Fingersetzung sich mehrentheils durch die platte Unmöglichkeit, das vorgeschriebene zu spielen, entdecket. Man hat daher alles der Schwierigkeit des Instruments und der dafür gesetzten Stücke so gleich zugeschrieben und geglaubet, es müsse so und könne nicht anders seyn.

§. 4.

Da man hieraus erkennen kan, daß der rechte Gebrauch der Finger einen unzertrennlichen Zusammenhang mit der gantzen Spielart hat, so verlieret man bey einer unrichtigen Finger-Setzung mehr als man durch alle mögliche Kunst und guten Geschmack ersetzen kan. Die gantze Fertigkeit hängt hiervon ab, und man kan aus der Erfahrung beweisen, daß ein mittelmäßiger Kopf mit gut gewöhnten Fingern allezeit den größten Musicum im Spielen übertreffen wird, wenn dieser letztere wegen seiner falschen Applicatur gezwungen ist, wieder seine Ueberzeugung sich hören zu lassen.

§. 5.

Aus dem Grunde, daß jeder neue Gedancke bey nahe seine eigene Finger-Setzung habe, folgt, daß die jetzige Art zu dencken, indem sie sich von der in vorigen Zeiten gar besonders unterscheidet, eine neue Applicatur eingeführt habe.

§. 6.

Unsere Vorfahren, welche sich überhaupt mehr mit der Harmonie als Melodie abgaben, spielten folglich auch meistentheils vollstimmig. Wir werden aus der Folge ersehen, daß bey dergleichen Gedancken, indem man sie meistentheils nur auf eine Art heraus bringen kan, und sie nicht so gar viel Veränderungen haben, jedem Finger seine Stelle gleichsam angewiesen ist; folglich sind sie nicht so verführerisch wie die melodischen Passagien, weil der Gebrauch der Finger bey diesen letztern viel willkührlicher ist, als bey jenen.

Vor

Vor diesem war das Clavier nicht so gut temperirt wie heut zu Tage, folglich brauchte man nicht alle vier und zwanzig Tonarten wie anjetzo und man hatte also auch nicht die Verschiedenheit von Passagien.

§. 7.

Ueberhaupt sehen wir hieraus, daß man bey jetzigen Zeiten gantz und gar nicht ohne die rechten Finger geschicklich fortkommen kan, da es noch eher vordem angieng. Mein seeliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bey grossen Spannungen nöthig war. Da er nun einen Zeitpunckt erlebet hatte, in welchem nach und nach eine gantz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommnern Gebrauch der Finger sich auszudencken, besonders den Daumen, welcher ausser andern guten Diensten hauptsächlich in den schweren Tonarten gantz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Hierdurch ist er auf einmahl von seiner bißherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Haupt-Fingers erhoben worden.

§. 8.

Da diese neue Finger-Setzung so beschaffen ist, das man damit alles mögliche zur bestimmten Zeit leicht herausbringen kan; so lege ich solche hier zum Grunde.

§. 9.

Es ist nöthig, bevor ich an die Lehre der Applicatur selbst gehe, vorher gewisse Dinge zu erinnern, welche man theils vorher wissen muß, theils von der Wichtigkeit sind, daß ohne sie auch die besten Regeln unkräftig bleiben würden.

§. 10.

Ein Clavierist muß mitten vor der Tastatur sitzen, damit er mit gleicher Leichtigkeit so wohl die höchsten als tiefsten Töne anschlagen könne.

§. 11.

Hängt der Vordertheil des Armes etwas weniges nach dem Griffbrete herunter, so ist man in der gehörigen Höhe.

§. 12.

Man spielt mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven; je mehr insgemein hierinnen gefehlt wird, desto nöthiger ist hierauf acht zu haben. Die Steiffe ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen, die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welches alle Augenblicke nöthig ist. Alle Spannungen, das Auslassen gewisser Finger, das Einsetzen zweyer Finger nach einander auf einen Ton, selbst das unentbehrliche Ueberschlagen und Untersetzen erfordert diese elastische Kraft. Wer mit ausgestreckten Fingern und steifen Nerven spielt, erfähret ausser der natürlich erfolgenden Ungeschicklichkeit, noch einen Haupt-Schaden, nehmlich er entfernt die übrigen Finger wegen ihrer Länge zu weit von dem Daumen, welcher doch so nahe als möglich beständig bey der Hand seyn muß, und benimt diesem Haupt-Finger, wie wir in der Folge sehen werden, alle Möglichkeit, seine Dienste zu thun. Dahero kommt es, daß derjenige, welcher den Daumen nur selten braucht, mehrentheils steif spielen wird, dahingegen einer durch dessen rechten Gebrauch dieses nicht einmahl thun kan, wenn er auch wollte. Es wird ihm alles leichte; man kan dieses im Augenblick einem Spieler ansehen; versteht er die wahre Applicatur, so wird er, wenn er anders sich nicht unnöthige Gebehrden angewöhnt hat, die schweresten Sachen so spielen, daß man kaum die Bewegung der Hände siehet, und man wird vornehmlich

auch

auch hören, daß es ihm leichte fällt; da hingegen ein anderer die leichtesten Sachen oft mit vielem Schnauben und Grimassen ungeschickt genug spielen wird.

§. 13.

Wer den Daumen nicht braucht, der läßt ihn herunter hangen, damit er ihm nicht im Wege ist; solcher Gestalt fällt die mäßigste Spannung schon unbequem, folglich müssen die Finger ausgestreckt und steiff werden um solche heraus zu bringen. Was kan man auf diese Art wohl besonders ausrichten? Der Gebrauch des Daumens giebt der Hand nicht nur einen Finger mehr, sondern zugleich den Schlüssel zur ganzen möglichen Applicatur. Dieser Haupt-Finger macht sich noch überdem dadurch verdient, weil er die übrigen Finger in ihrer Geschmeidigkeit erhält, indem sie sich allezeit biegen müssen, wenn der Daumen sich bald bey diesem bald jenem Finger eindringt. Was man ohne ihn mit steiffen und gestreckten Nerven bespringen muste, das spielt man durch seine Hülffe anjetzo rund, deutlich, mit gantz natürlichen Spannungen, folglich leichte.

§. 14.

Es versteht sich von selbst, daß bey Sprüngen und weiten Spannungen diese Schlappigkeit der Nerven und das Gebogene der Finger nicht beybehalten werden kan; selbst das Schnellen erfordert bißweilen auf einen Augenblick eine Steiffe. Weil dieses aber die seltnesten Vorfälle sind, und welche die Natur von selbst lehret, so bleibt es in übrigen bey der im zwölften §. gemeldeten Vorschrift. Man gewöhne besonders die noch nicht ausgewachsenen Hände der Kinder, daß sie, anstatt des Hin- und Her-Springens mit der gantzen Hand, wobey wohl noch offt dazu die Finger auf einen Klumpen zusammen gezogen sind, die Hände im nöthigen Falle so viel möglich ausdehnen. Hierdurch werden sie die Tasten leichter und gewisser

treffen lernen, und die Hände nicht leichte aus ihrer ordentlichen und über der Tastatur horizontal-schwebenden Lage bringen, welche bey Sprüngen gerne bald auf diese bald auf jene Seite sich zu verdrehen pflegen.

§. 15.

Man stosse sich nicht daran, wenn manchmahl ein besonderer Gedancke den Lehrmeister nöthiget, solchen selbst zu probieren, um dessen beste Finger-Setzung mit aller Gewißheit seinen Schüler zu weisen. Es können zuweilen zweiffelhafte Fälle vorkommen, die man auch beym ersten Anblick mit den rechten Fingern spielen wird, ohngeacht es Bedencklichkeiten setzen würde, solche Finger einem andern vorzusagen. Beym Unterweisen hat man selten mehr als ein Instrument, damit der Lehrmeister zugleich mit spielen könne. Wir sehen hieraus erstlich, daß, ohngeachtet der unendlichen Verschiedenheit der Applicaturen, dennoch wenige gute Haupt-Regeln hinlänglich sind, alle vorkommende Aufgaben aufzulösen; zweytens, daß durch eine fleißige Uebung der Gebrauch der Finger endlich so mechanisch wird und werden muß, daß man, ohne sich weiter darum zu bekümmern, in den Stand gesetzet wird, mit aller Freyheit an den Ausdruck wichtigerer Sachen zu dencken.

§. 16.

Man muß bey dem Spielen beständig auf die Folge sehen, indem diese oft Ursache ist, daß wir andere als die gewöhnlichen Finger nehmen müssen.

§. 17.

Die entgegene Lage der Finger an beyden Händen verbindet mich die Exempel über besondere Vorfälle, in zweyerley Bewegung anzuführen, um solche beyden Händen aus der Ursache, warum es hingesetzet worden ist,

ist, brauchbar zu machen. Dem ohngeacht habe ich die Exempel von einiger Erheblichkeit für beyde Hände beziffert, damit man zugleich solche mit beyden Händen üben könne. Man kan nicht zu viel Gelegenheit geben, diese schon oben in der Einleitung angepriesene Art von Uebung im Einklange anzuwenden. Jeder vorgezeichnete Schlüssel deutet an, für welche Hand die Ziffern gehören; stehen über, und unter den Noten zugleich Ziffern, so gehen allezeit, es sey was vor ein Schlüssel vorstehe, die obersten die rechte, und die untersten die lincke Hand an.

§. 18.

Nach diesen in der Natur gegründeten Vorschriften werde ich nunmehro zu der Lehre der Applicatur selbst schreiten. Ich werde sie auch auf die Natur gründen, weil diese Finger-Ordnung bloß die beste ist, welche nicht mit unnöthigem Zwang und Spannungen vergesellschaftet ist.

§. 19.

Die Gestalt unserer Hände und des Griffbrets bildet uns gleichsam den Gebrauch der Finger ab. Jene giebt uns zu erkennen, daß besonders drey Finger an jeder Hand um ein ansehnliches länger sind, als der kleine Finger und der Daumen. Nach dieser finden wir, daß einige Tasten tieffer liegen und vor den andern vorstehen.

§. 20.

Ich werde nach der gewöhnlichen Art die Daumen mit der Ziffer 1, die kleinen mit 5, die Mittel-Finger mit 3, die Finger nächst dem Daumen mit 2 und die neben dem kleinen Finger mit 4 bezeichnen.

§. 21.

Die erhabenen und hinten stehenden Tasten werde ich in der Folge

durch ihren mehr gewöhnlichen als richtigen Nahmen der Halbentöne von den übrigen unterscheiden.

§. 22.

Aus der im 19. § gedachten Abbildung folgt natürlicher Weise, daß diese halben Töne eigentlich für die 3 längsten Finger gehören. Hieraus entstehet die erste Hauptregel, daß der kleine Finger selten und die Daumen anders nicht als im Nothfalle solche berühren.

§. 23.

Die Verschiedenheit der Gedancken, vermöge welcher sie bald ein- bald mehrstimmig, bald gehend bald springend sind, verbindet mich von aller Art Exempel zu geben.

gehenden

§. 24.

Die einstimmigen Gedancken werden nach ihrer Ton-Art beurtheilt, folglich muß ich bey der Abbildung derselben von allen vier und zwantzig Ton-Arten so wohl im herauf als herunter gehen den Anfang machen. Hierauf werde ich die mehrstimmigen Gedancken durchgehen; diesen werden Exempel mit Spannungen und Sprüngen folgen, weil man sie leicht nach den mehrstimmigen Gedancken abmessen oder gar auf harmonische Zusammenklänge zurückführen kan; endlich werde ich von den Bindungen, von einigen Freyheiten wieder die Regeln, einigen schweren Exempeln und Hülffs-Mitteln handeln; zuletzt werden die Probe-Stücke das noch übrige nachholen, durch deren Anhängung ich in verbundenen Gedancken von allerley Art mehr Nutzen zu stiften, und mehr Lust zu dem schweren Studio der Applicatur zu erwegen geglaubt habe, als wenn ich durch Ueberhäuffung vieler, aus ihrem Zusammenhang gerissenen Exempel unerträglich und zu weitläuftig worden wäre.

§. 25.

Die Abwechselung der Finger ist der hauptsächlichste Vorwurff der Applicatur. Wir können mit unsern fünf Fingern nur fünf Töne nach einander anschlagen; folglich mercke man vornehmlich zwey Mittel, wodurch wir bequem so viel Finger gleichsam kriegen als wir brauchen. Diese zwey Mittel bestehen in dem **Untersetzen** und **Ueberschlagen.**

§. 26.

Da die Natur keinen von allen Fingern so geschickt gemacht hat, sich unter die übrigen andere so zu biegen, als den Daumen, so beschäfftiget sich dessen Biegsamkeit samt seiner vortheilhaften Kürtze gantz allein mit dem Untersetzen an den Oertern und zu der Zeit, wenn die Finger nicht hinreichen wollen.

§. 27.

Das Ueberschlagen geschiehet von den andern Fingern und wird dadurch erleichtert, indem ein grösserer Finger über einen kleinern oder den Daumen geschlagen wird, wenn es gleichfals an Fingern fehlen will. Dieses Ueberschlagen muß durch die Uebung auf eine geschickte Art ohne Verschränckung geschehen.

§. 28.

Das Untersetzen des Daumens nach dem kleinen Finger, das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den dritten, des dritten über den zweyten, des vierten über den kleinen, ingleichen des kleinen Fingers über den Daumen ist verwerflich.

§. 29.

Den rechten Gebrauch dieser zwey Hülffs-Mittel werden wir aus der Ord-

Ordnung der Ton-Leitern aufs deutlichste ersehen. Dieses ist der Haupt-Nutzen dieser Vorschrifft. Bey gehenden Passagien durch die Ton-Leitern, welche sich nicht eben so anfangen und endigen, wie sie hier abgebildet sind, versteht es sich von selbsten, daß man wegen der Folge die Finger so eintheilt, daß man just damit auskömmt, ohne allezeit verbunden zu seyn, denselben Finger eben auf die Taste zu setzen und keinen andern.

§. 30.

Bey Tab. I. Fig. I. ist uns die Scala C dur im Auffsteigen vorgemahlt. Wir sehen hierbey drey Arten von Finger-Setzung für jede Hand. Keine davon ist verwerflich, ohngeachtet die mit dem Ueberschlagen des dritten Fingers über den vierten in der rechten Hand und in der lincken des zweyten Fingers über den Daumen, und die allwo der Daumen in F wieder eingesetzt wird, vielleicht gewöhnlicher seyn mögen als die dritte Art. In wie fern jede gut zu brauchen ist, sehen wir aus den Exempeln bey Fig. II.

§. 31.

Fig. III. zeigt uns C dur im Absteigen. Es finden sich hier abermahls drey Arten von Applicatur, welche alle drey gut seyn können in gewissen Absichten, wie wir aus den unter Fig. IV. angeführten Exempeln sehen, ob schon ausser diesen Fällen, wobey sie so und nicht anders seyn müssen, eine mehr üblich seyn kan wie die andere.

§. 32.

Wir lernen hierbey aus den unter Fig. II. und IV. befindlichen Exempeln, daß ausser der Nothwendigkeit beständig auf die Folge zu sehen, der kleine Finger allezeit gleichsam zum Hinterhalt in gehenden Passagien bleibt und hierbey nicht eher gebraucht wird, als entweder im Anfange oder wenn

derselben Umfang just mit ihm zu Ende gehet; dieses versteht sich gleichfalls bey den Scalen, wo er manchmahl drüber steht. Ausser diesem Falle nimmt man dafür den Daumen. Um wegen dieses kleinen Fingers keine Verwirrung anzurichten, habe ich die Scalen bis über die Octave verlängert, damit man die Folge desto deutlicher sehen könne.

§. 33.

A moll im Aufsteigen finden wir bey Fig. V. mit zweyerley Finger-Setzung; doch ist die, so gleich über und unter den Noten stehet, die beste; die andere kan allenfals bey den unter Fig. VI. angeführten Exempeln gute Dienste thun; indessen da man noch mehrere Arten ausfindig machen könnte, wenn man die Exempel darnach einrichten wollte, und solche also dadurch dem ohngeacht nicht so natürlich wird, wie die nächst den Noten, so habe ich sie mehr zur Warnung, als zur Nachahmung angeführt, weil ich weiß daß sie hier und da Mode ist. Das unnatürliche bestehet darinnen, daß der Daumen in das D eingesetzt wird, ohngeachtet das E mit zwey halben Tönen darauf folgt; denn der Daumen mag sich gerne nahe an den halben Tönen aufhalten, wenigstens ist diese Haupt-Regel hierbey zu mercken, daß der Daumen der rechten Hand im Aufsteigen nach einem oder mehrern halben Tönen, im Absteigen aber vor einem oder mehrern halben Tönen, und der lincke Daumen im Absteigen nach, und im Aufsteigen vor den halben Tönen, eingesetzt wird. Wer diese Haupt-Regel in den Fingern hat, dem wird es allezeit fremde fallen, bey Gängen, wo halbe Töne vorkommen, den Daumen etwas entfernt von selbigen einzusetzen.

§. 34.

A moll im Absteigen sehen wir bey Fig. VII. mit dreyerley Finger-Ordnung. Da hier, wie bey C dur, auch kein halber Ton vorkommt, so sind

sie alle drey gut, und zu gebrauchen. Die, wo der Daumen in das D eingesetzt wird, ist ungewöhnlicher als die andern.

§. 35.

G dur im Aufsteigen zeigt sich bey Fig. VIII. dreyfach. Die mit (*) bezeichnete Applicatur ist die ungewöhnlichste. Die mittelste im Dißkante und unterste im Baße giebt zu einer neuen Regel Gelegenheit, welche so heißt: Das Ueberschlagen, welches mit dem zweyten Finger über den Daumen, und mit dem dritten Finger über den vierten geschiehet, hat seinen eigentlichen Nutzen bey Passagien ohne halben Töne; allda geschiehet es auch, wenn es nöthig ist, oft hinter einander. Dann und wann geschiehet es auch bey einem eintzigen vorkommenden halben Ton; man setzt in der Folge den Daumen oder vierten Finger gleich an dem halben Tone ein, und der zweyte oder dritte Finger, welche dieses wegen ihrer vorzüglichen Länge bequem thun können, steigen auf diesen halben Ton; hierauf nimt gantz natürlich der Daumen nach der §. 32. angeführten Regel seinen ihm zukommenden Platz ein. Das bey Fig. IX. angeführte Exempel (a) könnte eine Ausnahme wieder unsere Regel abgeben, doch wird solches gewöhnlicher mit Untersetzung des Daumens (b) gespielt. Folglich ist das Ueberschlagen mit dem zweyten Finger über den Daumen auch in dergleichen Fällen brauchbarer als das mit dem dritten Finger über den vierten. Dieses Ueberschlagen bey einem vorkommenden halben Tone hat mich genöthiget, diese Scala durch zwey Octaven wegen der Folge durchzuführen.

§. 36.

G dur im Absteigen erscheint bey Fig. X. ebenfals mit dreyerley Ordnungen der Finger. Die, wo der Daumen ins C steigt, ist ohne Zweifel die ungewöhnlichste; die von den Noten entfernste, die gefährlichste; alle 3 aber brauchbar.

§. 37.

§. 37.

E mol im Aufsteigen hat nur diese eintzige gute Applieatur, Fig. XI. Wer an statt den Daumen in die Quinte h, solchen in die Quarte a setzen wolte, müßte solches bey Exempeln thun, wo die Folge dieses erfordert, sonsten ist diese Finger-Setzung nicht anzurathen. Man hüte sich bey diesem durch eine gantze Octave aufsteigenden E moll, daß man den Daumen nicht ins g, nach der in gedachten 33. §. gegebenen Regel einsetzt, weil man sonst nicht mit den Fingern auskäme. Diese sonst so gewisse Regel leidet wie wir in der Folge sehen werden, nur ein Paar Ausnahmen, welche gegen den Nutzen, den diese Regel übrigens in der gantzen Lehre der Applicatur schafft, nichts bedeuten wollen.

§. 38.

E mol im Absteigen sehen wir bey Fig. XII. mit zweyerley Finger-Setzungen, wovon die, nächst über und unter den Noten, die beste ist.

§. 39.

F dur im Aufsteigen hat im Dißkante nur eine gute Applicatur, laut Fig. XIII. hergegen sind im Basse drey, welche in gewisser Art alle brauchbar und deßwegen werth sind, daß man sie übet.

§. 40.

F dur im Absteigen zeigt sich bey Fig. XIV. im Dißkante mit zweyen, und im Basse mit dreyen Applicaturen. Die nächst über und unter den Noten sind die gewöhnlichsten; in den andern ist nichts unregelmäßiges, sie können bey gewissen Fällen nöthig seyn, folglich kan man sie darbey mit mercken.

§. 41.

D moll im Aufsteigen bey Fig. XV. hat für jede Hand dreyerley Finger-Setzung, welche alle gut und zu üben sind, ohngeacht daß die von den Noten entfernteste etwas ungewöhnlicher als die andern ist.

§. 42.

D moll im Absteigen finden wir bey Fig. XVI. mit zweyerley Arten von Setzung der Finger für jede Hand. Die beyden, welche am weitesten von den Noten entfernt stehen, sind wegen des vorkommenden halben Tones nicht die besten, welcher hier gerne den Daumen in das a verlangt.

§. 43.

B dur hat nur diese eintzige bey Fig. XVII. angemerckte Applicatur so wohl im Auf- als Absteigen.

§. 44.

G moll im Aufsteigen hat bey Fig. XVIII. in der rechten Hand zweyerley, und in der lincken Hand dreyerley Arten von Finger-Setzung. Die nächste über den Noten und entfernteste unter den Noten sind der im 33. §. angeführten Regel gemäß; die andern können dem ohngeacht in gewissen Fällen auch gute Dienste thun.

§. 45.

G moll im Absteigen ist nach Fig. XIX. nur einfach. Man wird von selbsten begreiffen, wenn eine Passagie nicht just sich so anfinge, was man im Anfange vor einen Finger einsetzen müste.

§. 46.

D dur im Aufsteigen bey Fig. XX. hat in der rechten Hand nur eine,

in der lincken aber drey Arten von Applicaturen; die nächste unter den Noten ist nach der Regel wegen Einsetzung des Daumens und in allerley Arten von Passagien, welche nicht eben sich so anfangen und endigen, wie hier vorgeschrieben ist, zu gebrauchen; im übrigen sind die andern beyden, bey diesem Falle besonders auch gut und zu üben. Die mittelste im Basse beweißt den im 35. §. angeführten Vorzug dieses Ueberschlagens.

§. 47.

D dur im Absteigen zeigt in Fig. XXI. für die rechte Hand dreyerley und für die lincke zweyerley Finger-Setzung, wovon jede in ihrer Art brauchbar ist.

§. 48.

H moll im Aufsteigen findet sich bey Fig. XXII. für beyde Hände einfach. Wenn die Passagie nicht just sich anfängt wie hier steht, so setzt man in der lincken Hand an statt des vierten Fingers den Daumen ein. Dieses mercken wir überhaupt bey allen Scalen, daß, nach verändertem Anfange, der Finger eingesetzt werden muß, welcher in der Folge über der Octave stehet. Bey der rechten Hand findet sich eine unvermeidliche Ausnahme wieder die im 33. §. angeführte Regel. Wer solche Regel gut in den Fingern hat, muß wohl acht haben, daß er den Daumen statt des e, in das d setze. Dieser Punct macht diese Scale etwas verführerisch.

§. 49.

H moll im Absteigen treffen wir bey Fig. XXIII. einfach an. Man könte auch mit dem kleinen Finger in der rechten Hand anfangen und den Daumen ins e, und hierauf den dritten Finger ins d setzen, daß hernach der Daumen wieder in die Octave käme; Allein diese Applicatur, ob sie

schon zu gebrauchen, und nicht unrecht ist, ist nur eine Octave durch gut, weiter herunter dürfte leicht eine Verwirrung entstehen.

§. 50.

A dur im Aufsteigen finden wir unter Fig. XXIV. mit einer Applicatur für die rechte und zweyen für die lincke Hand. Die nächste unter den Noten ist nach der oft angeführten Regel, und bey allerley Fällen brauchbarer als die so darunter stehet, ohngeacht sie auch zuweilen nöthig seyn kan.

§. 51.

A dur im Absteigen zeigt Fig. XXV. einfach. Es versteht sich von selbst, wie wir schon gehört haben, daß, wenn der Anfang nicht eben so ist, wie hier, in der rechten Hand statt des kleinen Fingers der Daumen eingesetzt werden muß, und wenn eine Passagie aus dieser Tonart mit dem Grund-Tone sich anfängt, anstatt 2, 3, 4, für die lincke Hand, 1, 2, 3, stehen muß.

§. 52.

Fis moll im Aufsteigen sehen wir bey Fig. XXVI. einfach. Weiter ist hierbey nichts zu mercken, als der Nutzen von der im 33. §. angeführten Regel, welcher die nunmehro noch vorkommende Scalen, jemehr Versetzungs Zeichen sie haben, und jemehr halben Töne darbey vorkommen, desto einfacher und desto weniger gefährlich, folglich zur Uebung gantz leichte machen wird.

§. 53.

Fis moll im Absteigen hat nach Fig. XXVII. mit a dur einerley Finger-Setzung, die eintzige im Aufsteigen für die lincke Hand, welche, wie wir §. 50. gesehen haben, nur dann und wann zu gebrauchen ist, ausge-

nommen.

nommen. Wir werden aus der Folge ersehen, daß nunmehro alle noch vorkommende weiche Ton-Arten im Absteigen einerley Applicatur mit den harten Ton-Arten annehmen, welche einerley Versetzungs-Zeichen mit jenen gemein haben, oder, wegen Angränzung der Ton-Arten mit den Kreutzen an die mit Been noch deutlicher zu sagen, zu deren Grund-Tone die kleine Terzie von der weichen Ton-Art ist.

§. 54.

E dur hat bey Fig. XXVIII. für beyde Hände so wohl im Aufsteigen als auch im Absteigen einerley einfache Finger-Ordnung. Cis moll im Absteigen hat dieselbe. Da jedem aus dem vorigen die Leitern von den absteigenden weichen Ton-Arten bekannt seyn können, so werde ich die Abbildung derselben, in so fern sie keine besondere Applicatur haben, als etwas überflüßiges weglassen.

§. 55.

Cis moll im Aufsteigen nach Fig. XXIX. hat eine eintzige mögliche gute Finger-Setzung.

§. 56.

H dur im Auf- und Absteigen hat nebst dem absteigenden Gis moll, nach Figur XXX, einerley Finger. Dieses letztere im Aufsteigen unterscheidet sich bloß durch die Grösse der Intervallen, aber nicht durch die Ordnung der Finger von den erstern, wie wir aus Fig. XXXI. sehen.

§. 57.

Fis dur auf- und absteigend hat nebst Es moll im Absteigen eine gemeinschaftliche unter Fig. XXXII. abgebildete Applicatur. Die bey dem aufsteigenden Es moll, laut Fig. XXXIII, ist eben dieselbe, ohngeacht so

wohl

wohl die Grösse der Intervallen als auch die Schreib-Art von jenen unterschieden ist. Wir bemercken bey der lincken Hand eine nöthige Ausnahme von unserer im 33. §. angeführten Regel, vermöge welcher statt des c der Daumen ins d hätte gesetzt werden sollen.

§. 58.

Des oder Cis dur mit seiner Finger-Ordnung in beyderley Bewegung zeigt uns Fig. XXXIV. B moll hat bey dem Absteigen dieselbe Applicatur. Bey dem Aufsteigen gedachten b molls finden wir so wohl die Abbildung der Scala als der Finger Setzung unter Fig. XXXV. Die lincke Hand hat zweyerley gute Applicatur.

§. 59.

As dur hat nach Fig. XXXVI. so wohl hinauf als herunter mit dem Absteigenden f moll einerley Setzung der Finger. Dieses letzteren Applicatur beym Aufsteigen ist unter Fig. XXXVII. besonders abgebildet. Die lincke Hand hat hier abermahls zweyerley gute Finger-Ordnungen, von denen die nächst den Noten die brauchbarste ist, ob schon die unterste das im 35. und 46. §. angeführte aufs neue beweiset.

§. 60.

Es dur sehen wir bey Fig. XXXVIII; diese Ordnung der Finger gilt im Auf- und Absteigen. Das absteigende C moll hat dieselbe Applicatur. Diese Ton-Art, wenn sie in die Höhe gehet, hat unter Fig. XXXIX. für jede Hand zwey Arten von Finger-Ordnungen, wovon die den Noten entlegensten nur in dem Bezirck einer Octave in einer Folge gut seyn. Wir mercken hierbey an, daß jemehr die Versetzungs-Zeichen und halben Töne, sich bey den Tonarten verlieren, welches hauptsächlich in den auf-

stei-

steigenden weichen Scalen vor die andern geschiehet, desto mannigfaltiger die Applicaturen werden.

§. 61.

Wir sehen aus der Vorschrifft dieser Scalen, daß der Daumen niemahls auf einen halben Ton gesetzt wird, und daß er bald nach dem zweyten Finger alleine, bald nach dem zweyten und dritten, bald nach dem zweyten, dritten und vierten Finger, niemahls aber nach dem kleinen eingesetzt wird. Weil jede Scala sieben Stuffen hat, und die Wiederholung jeder Scale, um bey einer Ordnung zu bleiben, ihrem Anfange ähnlich seyn muß, so mercke man, daß der Daumen gemeiniglich einmahl nach den zweyen drauf folgenden Fingern und das andre mahl nach allen dreyen eingesetzt wird; beym Auffsteigen mit der rechten Hand und beym Absteigen mit der lincken heißt dieses untersetzen. Uebt man sich so lange, biß der Daumen auf eine mechanische Art sich von selbst auf diese Weise am gehörigen Ort ein und untersetzt; so hat man das meiste in der Finger-Setzung gewonnen.

§. 62.

Wir sehen ferner, daß das Ueberschlagen bald mit dem zweyten Finger, bald mit dem zweyten und dritten, bald mit dem zweyten, dritten und vierten über den Daum und mit dem dritten Finger über den vierten geschiehet. Wir werden in der Folge eine kleine Ausnahme finden, vermöge welcher mit gewissen Umständen erlaubet ist, einmahl den vierten Finger über den kleinen zu schlagen; desgleichen werden wir bey Gelegenheit der Manieren einen Fall bemercken, worinnen der dritte Finger nach dem zweyten, wohl zu mercken, eingesetzt worden. Man muß dieses Einsetzen nicht mit dem Ueberschlagen verwechseln. Ueberschlagen heist: wenn ein Finger über den andern gleichsam wegklettert, indem der andere noch über der

Taste schwebet, welche er niedergedruckt hat; bey dem Einsetzen hingegen ist der andere Finger schon weg, und die Hand gerückt.

§. 63.

Endlich sehen wir bey dieser Abbildung der Ton-Leitern, daß die, ohne, oder mit dem wenigsten Versetzungs-Zeichen die meiste Veränderungen von Applicaturen erlauben, indem allda das Untersetzen sowohl als das Ueberschlagen angehet; und daß die übrigen nur einerley Abwechselung der Finger gestatten. Folglich sind die so genannten leichten Ton-Arten (weil ihre Applicatur so verschieden ist, und man beyde Hülffs-Mittel zur rechten Zeit gebrauchen lernen muß, ohne sie zu verwirren; weil es nöthig ist die einmahl erwählte Ordnung in der Folge bey zu behalten, und man also wohl zu mercken hat, wo der Daumen eingesetzt worden,) viel verführerischer und schwerer als die so genanten schweren Ton-Arten, indem sie nur eine Art von Finger-Setzung haben, allwo der Daumen durch die Uebung in seinen ordentlichen Platz sich von selbst eindringen lernt. Diese letztern behalten den Nahmen der schweren nur aus der Ursache bey, weil entweder gar nicht, oder selten aus selbigen gespielt und gesetzt wird. Hierdurch bleibt ihre Schreib-Art so wohl als die Lage ihrer Tasten allezeit fremde. Durch die wahre Lehre und Anwendung der Finger-Ordnung werden uns also diese schwere Ton-Arten eben so leichte, als groß die Schwierigkeit war, auf eine falsche Art, besonders ohne Daumen oder den rechten Gebrauch desselben in solchen fort zu kommen. Einer der grösten Vorzüge des Claviers, vermöge dessen man mit besonderer Leichtigkeit aus allen vier- und zwantzig Ton-Arten spielen kan, ist also durch die Unwissenheit der rechten Applicatur verborgen geblieben.

§. 64.

Das Untersetzen und Ueberschlagen als die Haupt-Hülffs-Mittel in der

der Abwechselung der Finger müssen so gebraucht werden, daß alle Töne dadurch gut zusammen gehänget werden können. Deßwegen ist in den Ton-Arten mit keinen oder wenigen Versetzungs-Zeichen bey gewissen Fällen das Ueberschlagen des dritten Fingers über den vierten und des zweyten über den Daumen besser und nützlicher, um alles mögliche Absetzen zu vermeiden, als der übrige Gebrauch des Ueberschlagens und das Untersetzen des Daums, weil selbiger bey vorkommenden halben Tönen mehr Platz und folglich auch mehr Bequemlichkeit hat, unter die anderen Finger durchzukriechen, als bey einer Folge von lauter unten liegenden Tasten. Bey den Ton-Arten ohne Versetzungs-Zeichen geschiehet dieses Ueberschlagen ohne Gefahr des Stolperns hinter einander; bey den andern aber muß man wegen der halben Töne mehr Behutsamkeit brauchen.

§. 65.

Nach diesen Scalen und nach dem in selbigen befindlichen Gebrauch der beyden Hülffsmittel werden alle gehende Gedancken beurtheilt. Von einigen hierbey besonderen Fällen und Freyheiten wird zuletzt gehandelt werden.

§. 66.

Wir schreiten nunmehro zu mehrstimmigen Exempeln. Hierbey werden die Sprünge mit vorkommen, indem man sie, weil selbige so viel möglich ohne Zwang und nach der ordentlichen Länge der Finger eingerichtet seyn müssen, darnach abzumessen hat. Findet jemand wegen seiner langen Finger für bequem, gewisse harmonische Anschläge, Brechungen oder Spannungen mit andern Fingern zu nehmen, als hier vorgeschrieben ist, so stehet es ihm frey, nur muß es keine eingebildete Bequemlichkeit seyn. Indem ich bey Verfertigung der Probe-Stücke auf allerhand Fälle gesehen habe, so habe

ich die Sprünge und Spannungen mit Fleiß in das Adagio aus dem B gelegt, um solche zu erleichtern; wer Lust hat, solche für sich geschwinde zu üben, dem steht es frey.

§. 67.

Zwey Klänge zusammen, welche um eine Secunde von einander unterschieden sind, werden mit zwey an einander liegenden Fingern gegriffen. Aus dem vorhergehenden und folgenden Noten kan man leicht sehen, welche es seyn müssen. Bey Fig. XXXX. finden sich Exempel von allerley Art. Wir sehen, daß hier abermahls der Daumen von den halben Tönen verschont bleibt. Bey den Noten ohne Ziffern bezieht man sich auf das vorhergegangene. Der einmahl vorgezeichnete Schlüssel gilt so lange, bis er durch einen andern aufgehoben wird.

§. 68.

Gebrochene Secunden werden mit abgewechselten Fingern so gespielt wie bey Fig. XLI. zu sehen ist; Dieses Abwechseln ist der über solche Art Noten gewöhnlicher Maassen angedeuteten Schleiffung zuträglicher als das Fortsetzen eines Fingers, weil durch dieses letztere die Noten mehr gestossen werden, als es seyn soll. Wir sehen hier, und werden es in der Folge noch öffter erfahren, daß gemeiniglich der Daum und der zweyte Finger an der lincken Hand am meisten an den Oertern gebraucht wird, alwo man in der rechten Hand den zweyten und dritten Finger einsetzt.

§. 69.

Bey Anschlagung von Terrien mercke man, daß sie mit denjenigen Fingern gegriffen werden, welche wir bey denen unter Fig. XLII. bezeichneten vielen Exempeln finden; man siehet hier ebenfalls auf das vorhergehen-

hergehende und folgende; der Daumen bleibt von den halben Tönen weg, Tab. II. deßgleichen der kleine Finger; beyde können bloß die Erlaubniß bekommen, auf solche halbe Töne gesetzt zu werden, wenn ein vorhergegangener oder nachfolgender Sprung dieses nothwendig macht. Ich habe deswegen vielerley Exempel hierbey angeführt, weil oft viele Tertien hinter einander vorzukommen pflegen, um die hierzu nöthige Abwechselung der Finger deutlich zu zeigen. Der kleine Finger kan auch auf dem halben Tone seyn, wenn der andere zugleich mit anschlagende Finger auch auf selbigem ist. Aus dieser Ursache ist die Applicatur der rechten Hand in dem bey (a) Tab. II. angeführten Exempel nicht so gut als die bey (b) und die für die lincke Hand bey (c). Dieser kleine Finger wird ebenfalls so wenig fortgesetzt, als durch einen andern abgelößt (d), sondern er kömt nur immer einmahl und zwar in den äussersten Tönen (e) vor, es sey denn, wenn eine oder mehrere Noten zwischen die Tertien kommen, wie bey (f) zu sehen ist. Ferner mercke man aus dem dritten und folgenden Exempeln bey Fig. XLII. daß einerley Töne mit denselben Fingern genommen werden. Bey vielen hinter einander vorkommenden Tertien auf die Art wie die beyden Exempel (g) ausweisen, setzt man bey geschwindem Zeitmasse lieber mit den Fingern fort, indem alsdenn das Abwechseln schwerer fällt. Uebrigens sehen wir, daß allerley Setzung von Fingern bey diesen Tertien vorkommen, obschon einige öfter als andere; bloß $\frac{5}{1}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{4}{3}$ sind unnatürlich und folglich verwerflich.

§. 70.

Gebrochene Terzien einzeln oder auch in einer Folge bey langsamen Zeitmaaß werden so gespielt, wie wir sie zusammen anzuschlagen, im vorigen §. gelehrt haben. Viele hintereinander in geschwindem Tempo vorkommende Tertien-Sprünge werden, so lange keine halben Töne sich einmischen, ohne Abwechselung der Finger entweder mit $\frac{1}{3}$ oder $\frac{2}{4}$ gegriffen, Tab. II.

Tab. II. Fig. XLIII. (a); so bald aber halbe Töne darbey vorkommen, so wechselt man mit den Fingern ab und hält den Daumen von den halben Tönen zurück (b). In Haltungen und Sprüngen wird auch die Setzung $\frac{2}{5}$ und $\frac{5}{1}$ gefunden (c). Der Daumen kriegt hierbey die Erlaubniß, auf die halben Töne gesetzt zu werden, welche ihm die Notwendigkeit bey solchen Spannungen giebt.

§. 71.

Die Quarten werden gegriffen, wie wir bey Fig. XLIV sehen. Bey dem Discant-Schlüssel werden die untersten Noten mit der lincken und bey dem Baß-Schlüssel die obersten mit der rechten Hand genommen. Die gebrochenen in langsamer Zeitmaaß haben eben diese Setzung. Bey vielen hintereinander vorkommenden geschwinden Quarten-Sprüngen ohne halbe Töne wird ohne Abwechselung $\frac{1}{4}$ oder $\frac{2}{5}$ eingesetzt (a). Bey vorkommenden halben Tönen kan man auch dann und wann, aber nur einmahl ohne Folge $\frac{2}{4}$ nehmen (b). Diese Sprünge werden auch mit $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{2}{4}$ und $\frac{2}{5}$ gespielt, sobald die nachfolgenden Noten solches erfordern, wie wir bey (c) und folgenden Exempeln sehen.

§. 72.

Die Quinten und Sexten werden auf dreyerley Art gegriffen, wie unter Fig. XLV zu sehen ist. Aus Fig. XLVI sehen wir die Finger-Setzung von Sexten in einer Folge. Mit diesen gebrochenen Sexten wird es ebenfals so gehalten, wie wir bey den Tertien und Quarten gesehen haben. Bey diesen Spannungen kan der kleine Finger öffter als einmahl hintereinander vorkommen, und wird also auch gebrauchet, ohne daß eben die Weite der Passagie mit ihm zu Ende gehet.

§. 73.

§. 73.

Die Septimen und Octaven werden mit $\frac{5}{1}$ gegriffen. Wer lange Tab. II. Finger hat und kan die Septimen, wobey ein halber Ton ist, mit $\frac{5}{2}$ oder $\frac{4}{1}$ ohne Zwang nehmen, dem steht es frey. Ausser dem aber ist es gar wohl erlaubt, daß hier der Daumen so wohl als der kleine Finger ohne Bedencken auf die halben Töne gesetzt wird.

§. 74.

Weil diese Octaven-Sprünge, besonders in der lincken Hand, allwo sie am öffterſten vorzukommen pflegen, das Fortsetzen mit dem Daumen oder dem kleinen Finger nothwendig machen, so thun diejenigen, welche durch die Verdoppelung der Octaven im General-Basse noch nicht hinlänglich hierinnen geübt sind, wohl, wenn sie den ersten besten Baß ergreiffen, und solchen einmahl mit dem blossen Daumen und das andere mahl mit dem kleinen Finger alleine durchspielen; dadurch kriegen sie ohnvermerckt eine Fertigkeit nicht allein in diesem nöthigen Fortsetzen, sondern auch das Griffbret auswendig zu finden.

§. 75.

Die bey Fig. XLVII. befindlichen Exempel zeigen, daß man zuweilen theils wegen der vorhergehenden, theils folgenden Noten an statt des Daumens den zweyten Finger, und an statt des kleinen den vierten Finger in Octaven Sprüngen braucht. Der Daumen, wenn er auf einem halben Tone ist, kan nicht so übergeschlagen werden, wie wir bey Fig. XLVIII. sehen.

§. 76.

Wir nehmen nunmehro die Anschläge dreyer Klänge zusammen vor;

bey

Tab. II. bey Fig. XLIX. finden wir die Finger-Setzung von dergleichen Anschlägen in dem Bezirck einer Quarte. Bey den Exempeln (a) und (b) erfordert die Folge eine eigene Applicatur.

§. 77.

Fig. L. zeigt uns die Finger zu dreyfachen Zusammen-Klängen in dem Umfange einer Quinte. Bey Gelegenheit des Exempels (a) mercke man, daß ausser diesem F moll noch C, Ciß, Fis, G, Gis, B und H mit der kleinen Tertie, dergleichen Setzung der Finger vertragen. Ausser dem bey (b) angemerckten Exempel können auch Cis, Dis, E, Gis, A, B und H in der harten Ton-Art so gegriffen werden. Besonders hat bey diesen Moll und Dur Ton-Arten, wenn deren Tertie auf einen halben Ton fällt, der dritte Finger wegen seiner Länge mehr Bequemlichkeit, hierauf gesetzt zu werden als der vierte.

§. 78.

Drey Stimmen zusammen in dem Bezircke einer Sexte werden so genommen, wie wir bey Fig. LI. sehen. Fig. LII. lehrt uns dasselbe bey einem Umfange von einer Septime und Fig. LIII. von einer Octave. Bey diesen weiten Spannungen von Septimen und Octaven, wie wir §. 73 gesehen haben, ist allen Fingern erlaubt, auf die halben Töne zu kommen, indem dieses allezeit besser ist, als ein überflüßiger Zwang.

§. 79.

Um zu zeigen, mit was für Fingern vier Töne zugleich angeschlagen werden, finden wir bey Fig. LIV die Exempel hiervon; (a) besonders zeigt uns diesen vierstimmigen Anschlag in einer Weite von einer Quinte; (b) von einer Sexte; nach dem Exempel mit dem Baß-Schlüssel können auch

die

die im 77. §. angeführten dur Ton-Arten gegriffen werden; (c) von einer Septime und (d) von einer Octave. Die beyden nach (c) mit (*) (*) bezeichneten Exempel zeigen uns die Finger bey Personen welche solche besonders lang haben; und die mit (1) (2) (3) (4) bezeichneten Exempel beziehen sich auf die im 77. §. unter (a) und (b) vorgestellten Accorde, folglich werden auch alle die alda angeführte harmonische Dreyklänge mit vier Stimmen nach dieser Art gegriffen. Tab. II.

§. 80.

Wenn bey diesen harmonischen Zusammen-Klängen eine von den äussersten Stimmen auf einen halben Ton fällt, so nimmt man eine Applicatur, wobey nach Erfordern der Daumen oder kleine Finger gemißt werden kan. Doch da man, zumahl was den kleinen Finger betrift, nicht allezeit alle Bequemlichkeit beybehalten kan, weßwegen auch dieser Finger mehr Erlaubniß hat auf die halben Töne gesetzt zu werden, wie der Daumen: so muß man sich nach dem vorhergehenden sowohl als nach der Folge richten, und, da alle Finger nicht gleich sind, überhaupt bey allen Spannungen auf das ungezwungene und natürliche, so viel möglich, bedacht seyn, folglich eine kleine Unbequemlichkeit einer grössern vorziehen, indem man oft den kleinen Finger, oder den Daumen lieber auf einen halben Ton setzt, als, ohne selbige Finger übertriebene Spannungen vornimmt, welche nicht allezeit glücken. Wenn viele vollstimmige Anschläge hinter einander vorkommen, so thut man wohl, wenn es seyn kan, daß man sich solche durch die Abwechselung der Finger erleichtert.

§. 81.

Wenn bey solchen mehrstimmigen Griffen die beyden äussersten Stimmen auf halben Tönen gegriffen werden müssen, so ist gar kein Bedencken we-

Tab. II. gen dieser zwey kürtzesten Finger mehr übrig, indem, wenn sie beyde auf die hinten stehenden Tasten gesetzt werden, die gantze Hand dadurch hinter gerückt wird, und folglich die Ursache wegfällt, warum der Daumen und der kleine Finger nicht gar bequem auf diesen halben Tönen gebraucht werden.

§. 82.

Da man alle Brechungen und springende Gedancken, so viel als es seyn kan, auf diese mehrstimmige Anschläge zurück führet, so folgt hieraus, daß sie auch nach unserer vorgeschriebenen Finger-Setzung gespielt und zugleich nach den darbey angemerckten Umständen beurtheilt werden müssen. Die aus dem bey Fig. LV. angezeigten Exempel heraus gezogenen Gedancken werden meinen Lesern meine Meynung noch deutlicher machen.

§. 83.

Der gute Vortrag, sowol als das vorhergegangene, erfordern bißweilen eine kleine Aenderung der Finger bey diesen Brechungen. Besonders findet man zuweilen bey gewissen von oben herunter gebrochenen Accorden den dritten Finger bequemer als den vierdten, ohngeachtet dieser letztere natürlicher bey denselben Accorden, wann sie auf einmahl angeschlagen werden, eingesetzt wird (1). Wegen des guten Vortrags kan man oft von einem schwächern Finger den Grad der Deutlichkeit nicht erwarten, welchen man von einem stärckern gar leicht erhält, weil die Deutlichkeit überhaupt durch einen gleichen Druck vornehmlich mit hervorgebracht wird. Aus dieser Ursache haben linckhändige keinen geringen Vortheil auf unserm Instrumente. Bey dem (2) Exempel hat man die Tertie wegen des vorhergegangenen f, mit dem dritten Finger genommen.

§. 84.

Da wir aus allem bisher angeführten ersehen haben, daß vor allen andern

dern Fingern besonders der rechte Gebrauch des Daumens so wohl in den gehenden als springenden, so wohl in den einstimmigen als mehrstimmigen Gedancken von besonderer Erheblichkeit sey; so ist der Schade um so viel grösser, den einige, und zwar in unsern jetzigen Tagen, auswärts heraus gekommenen Anweisungen zum Clavier-Spielen ausser andern falschen Sätzen besonders wegen dieses Punctes anrichten. Einer läst den Gebrauch des Daumens gar weg; ein anderer geht desto unfreundlicher mit seinen Schülern um, er fordert nicht allein von ihnen, daß sie alle Finger ohne Unterschied und ohne die gehörige Ordnung auf allen Tasten herum klettern lassen, sie sollen so gar dieses auf einer Taste allein thun können. Der erste zieht Schüler, welche nicht anders als durch Stolpern, Absätze und Verschrenckung der Finger fortkommen: des andern Scholaren werden ohne Noth und Nutzen strapazirt, besonders muß bey ihnen alle Augenblick die Hand verstellt und verzogen werden, indem sie so gar in den Ton-Arten mit den meisten Versetzungs-Zeichen ohne die geringste Noth den Daumen auf die halben Töne schleppen; durch dieses Verdrehen kommen die andern Finger aus ihrer natürlichen Stellung, sie können anders nicht als durch Zwang gebraucht werden, folglich fällt alle Gelassenheit, alle Schlappigkeit der Nerven weg, und die Finger werden steiff. Tab. II.

§. 85.

Je verführischer die Finger-Setzung bey den einstimmigen und gehenden Gedancken vor den mehrstimmigen und springenden ist, wie wir aus den Scalen gesehen haben; desto weniger gefährlich ist sie bey denen Bindungen. Indem die gebundenen Noten aufs strengste nach der Vorschrift gehalten werden müssen, so pflegt daher selten mehr als eine Art, solche heraus zu bringen, möglich zu seyn. Man muß also hierbey mehr Freyheiten erlauben, als sonsten. Das Fortsetzen eines Fingers ohne Abwechslung, das Steigen

Tab. II. des Daumens auf einen halben Ton und andere Hülffs-Mittel, wovon wir hernach handeln werden, kan man ohne Bedencken brauchen. Da man also nicht leicht bey diesen Bindungen irren kan, so mögen die wenigen Exempel bey Fig. LVI. hinlänglich seyn.

§. 86.

Ich mache den Anfang bey Anführung einiger besonderer Exempel, unter Fig. LVII. bey (a) das Ueberschlagen des zweyten, bey (b) des dritten und bey (c) des vierdten Fingers über den Daumen in Sprüngen zu zeigen. Bey Fig. LVIII. sehen wir das Einsetzen des Daumens in springenden Passagien; man mercke hier, daß allezeit nach dem Daumen der vierte Finger, und nach dem zweyten der kleine eingesetzet wird.

§. 87.

Eine der nöthigsten Freyheiten in der Applicatur ist das Auslassen gewisser Finger wegen der Folge. Die unter Fig. LIX. befindlichen Exempel Tab. III. zeigen dieses deutlich, unter welchen das mit (*) auf Tab. III. bezeichnete beweiset, daß dieses Auslassen natürlicher sey, als die bey (*) (*) befindlichen Spannungen. In den Bässen kömmt diese Nothwendigkeit besonders oft vor. Die natürliche Biegsamkeit des Daumens macht das bey (1) befindliche Exempel, allwo drey Finger ausgelassen werden, bequemer, als das bey (2), wo nur zwey Finger wegbleiben.

§. 88.

Wenn in den Probe-Stücken zwey Ziffern neben einander über eine Note vorkommen, so wird der eingesetzte Finger, welchen die erste Ziffer anweiset, nicht eher aufgehoben, als biß der andere da ist, weil diese mit zwey Ziffern bezeichnete Note nur einmahl angeschlagen werden darf, es sey denn,

daß

daß eine darüber befindliche Manier, diese Note mehr als einmahl zum Gehör bringet. Die Folge sowohl Tab. III. Fig. LX. (a) als die Ausübung einiger Manieren machen dieses Einsetzen zweyer Finger hinter einander offt nöthig; dann und wann ist auch eine Aushaltung daran Schuld (b). Die Biegsamkeit des Daumens ist zu diesem Ablösen vorzüglich geschickt. Da dieses Hülffs-Mittel so gar leicht nicht ist, geschickt zu gebrauchen, so hat es von Rechts wegen nur bey einer wenigstens etwas langen Note und im Falle der Noth statt. Diese Vorsicht mercke man bey allen ausserordentlichen Hülffs-Mitteln, welche theils von Natur theils wegen ihrer Seltenheit schwer sind und auch bleiben. Man erlaube solche seinen Schülern nicht eher, als biß entweder gar keine andere Möglichkeit mehr da ist, oder man müste eine noch grössere Unbequemlichkeit sich gefallen lassen. Aus dieser Ursache braucht Couperin so gründlich derselbe sonsten ist, zu oft und ohne Noth dieses Ablösen eines schon eingesetzten Fingers. Ohne Zweiffel war der rechte Gebrauch des Daumens damahls noch nicht völlig bekannt; man siehet dieses aus einigen von ihm bezifferten Exempeln, alwo er besonders bey Bindungen so verfährt, anstatt den Daumen zu gebrauchen oder mit einem Finger fort zu gehen, welches beydes leichter ist als dieses Hülffs-Mittel. Da der Daumen von unsern Vorfahren nur selten gebraucht wurde, so war er ihnen oft im Wege; folglich hatten sie manchmahl zu viel Finger. Als man nachhero solchen fleißiger zu gebrauchen anfing, so mengte sich die alte Art noch oft unter die neue und man hatte gleichsam noch nicht das Hertz, den Daumen allezeit da, wo er hingehöret, einzusetzen. Jetzo empfinden wir dann und wann, ohngeachtet des bessern Gebrauchs der Finger bey unserer Art von Musick, daß wir deren zu wenig haben. Tab. III.

§. 89.

Dahero muß man zu weilen erlauben mit einem Finger, auch bey ge-

Tab. III. henden Noten, fortzugehen. Am öfftersten und leichtesten geschiehet dieses, wenn man wegen der Folge von einem halben Tone in die nächste Taste mit dem Finger herunter gleitet. Man drückt hierdurch sehr bequem eine Schleiffung aus, Fig. LXI. Da dieses Herabgleiten sehr leichte fält, so kan es auch ausser dieser Ursache und in geschwinderer Zeit-Masse gebraucht werden als das Fortsetzen und Ablösen. Uebrigens mercke man besonders hierbey an, daß das Fortsetzen in gewissen Fällen eben so geschickt ist, gestossene Noten heraus zu bringen als geschleiffte. Von der ersten Art finden wir bald zu Anfange des Probe-Stücks aus dem fis moll, und von der andern Art bey Fig. LVI. Tab. II. Exempel. Uebrigens haben wir aus dem vorigen §. gehört, daß dieses Fortsetzen natürlicher sey, zumahl bey Bindungen, wenn man die Wahl hat, als das Ablösen.

§. 90.

Wenn ein Ton öffter als einmahl hinter einander in mäßiger Geschwindigkeit vorkommt, so wird mit den Fingern nicht abgewechselt, wohl aber bey dergleichen geschwinden Noten. Man gebraucht hierzu nur zwey Finger auf einmahl. Der kleine ist hierzu der ungeschickteste, weil ihm wegen seiner Schwäche das Schnellen, welches hierzu erfordert wird, schwer fällt. Dieses Schnellen entsteht dadurch, indem jeder Finger so hurtig als möglich von der Taste abgleiten muß, damit jedes Einsetzen deutlich gehört werden könne. Auf dem Clavicorde bringt man am leichtesten diese Art von Passagien heraus.

§. 91.

Bey etwas langsamen mehr als einmahl hinter einander vorkommenden einerley Tönen kan man diesen besondern Vortheil sich zu Nutzen machen, daß man das letzte mahl denjenigen Finger einsetzt, den die Folge haben

ben muß. Ein Exempel hiervon findet man bey Fig. LXII. Dieser Umstand ereignet sich besonders bey der lincken Hand offt. Tab. III.

§. 92.

Wenn in denen Ton-Arten mit vielen halben Tönen Passagien vorkommen, welche nicht von der Weite seyn, daß nach untersetztem Daumen, der gewöhnliche Finger, wegen der sonst ordentlich drauf folgenden Töne, muß gesetzt werden, so nimmt man nach dem Daumen den Finger, welcher vor dem Daumen da war. Die Ursache hiervon ist diese, weil man hierdurch die Hand in einer Lage behält, anstatt daß es unbequem fallen würde, wegen eines geschwinde vorbey gehenden Tones die gantze Hand zu rücken. Diese Regel gilt nur so lange, als bloß **ein Ton** nach Einsetzung des Daumens drauf folgt; folgen aber zwey, so braucht man die Finger in ihrer gehörigen Ordnung. Von beyderley Art finden wir Exempel unter Fig. LXIII. Einige brauchen diese Art von Applicatur bey Passagien, wo noch zwey Töne nach dem Daumen folgen, welche gantz oben über die beyden letzten Exempel stehet; sie ist nicht eben unrecht, ich glaube aber, daß man das verbunden ist zu thun, was man in wenigen Veränderungen ohne Unbequemlichkeit verrichten kan.

§. 93.

In den Probe-Stücken finden sich ein paar Stellen, wo wieder die gegebene Regel, in einer einzeln Stimme der kleine Finger gebraucht wird an einem Orte, wo die Weite der Passagie nicht mit ihm zu Ende gehet. Die Abbildung beyder Passagien findet sich bey Fig. LXIV. Der erstere Fall ist durch die mäßige Zeit-Maß der Noten zu entschuldigen. Man darf dieses Ueberschlagen nicht anders gebrauchen, als wenn der vierte längere Finger über den auf eine der untersten Tasten liegenden kleinen,

auf

Tab. III. auf einen halben Ton ziemlich bequem durch eine kleine Wendung der Hand klettern kan, und dieses muß nur einmahl und nicht öffter hinter einander geschehen. Der andere Fall ist ein Zeichen der nöthigen Zusammenziehung der Hand und wird durch die Haltung erleichtert; ausserdem aber ist diese Art von Applicatur falsch. Da die Zeit-Maaß des gantzen Stückes sehr geschwind ist, so möchte die Einsetzung zweyer Finger auf das f fast schwerer gewesen seyn, als dieses Zusammen ziehen. Die Hand wird bey diesem Falle gleichfals etwas weniges nach der rechten Seite gewendet. Das Einsetzen in eben demselben Stücke auf einer kürtzern Note vor einer Manier, hat nicht vermieden werden können, oder man hätte einen ungewissen Sprung wagen müssen. Wir werden dieses aus der Erklärung dieser Manier deutlicher begreiffen.

§. 94.

In Stücken von drey und mehrern Stimmen, wo jede Stimme ihren ausdrücklichen Gesang behält, ereignen sich dann und wann Fälle, wo beyde Hände abwechseln müssen, wenn die Gattung der Noten genau beobachtet werden soll, obgleich nach dem Noten-Plane der Gang nur einer Hand allein zu gehören scheinet. Fig. LXV.

§. 95.

Endlich habe ich um beyden Händen Gelegenheit zu geben, sich gleich zu üben, bey Fig. LXVI. zwey Exempel aus den verführerischsten Ton-Arten mit einem Versetzungs-Zeichen beygefügt, in welchen bey dem ersten durch lauter gehende Noten, und bey dem zweyten durch eingemischte Sprünge das Untersetzen sowohl als das Ueberschlagen nebst dem Gebrauche des kleinen Fingers deutlich zu ersehen ist.

§. 96.

§. 96.

In gewissen Fällen, wo man leicht ungewiß hätte seyn oder gar irren können, welche Noten mit dieser oder jener Hand müssen gespielt werden, habe ich die für die rechte den Strich in die Höhe und die für die lincke den Strich herunter kehren lassen. Wenn wegen Mangel des Raums einige Noten in den Mittelstimmen nicht besonders geschwänzt worden sind, so muß man ihre Geltung und Aushaltung nach der Eintheilung anderer mit ihnen zugleich anschlagenden Mittel- oder Grund-Stimmen-Noten beurtheilen. Da ich in der Schreib-Art der Probe-Stücke hauptsächlich darauf gesehen habe, daß denen Anfängern so viel möglich eine Erleichterung verschaffet und alle Gelegenheit benommen werde, die Hände wegen der ihnen zukommenden Noten zu verwirren: so wird es niemand Wunder nehmen, wenn manchmahl die Geltung jeder Note und der Gang jeder Stimme nicht ausdrücklich so, wie man wohl sonsten zu thun pfleget, angedeutet worden. Ein Kenner wird dem ohngeacht gar leicht den Gesang jeder Stimme und die Geltung jeder Note aus einander finden können; In den Probe-Stücken aus dem D dur und aus dem As ereignet sich die Ursache zu diesem §. einige mahl.

§. 97.

Man findet unter gedachten Probe-Stücken eines, wo die Hände überschlagen werden müssen. Ich habe auch diese natürliche Hexerey nicht vorbey gehen wollen, welche seit kurtzem erst wieder anfängt etwas weniger gebraucht zu werden. Durch die Vorzeichnung des Schlüssels habe ich hierbey jeder Hand das ihrige angewiesen; ausserdem pflegt man auch durch hinzugefügte Wörter dieses zu thun. Man findet oft dergleichen Stücke, wo der Urheber davon ohne Noth dieses Ueberschlagen der Hände

 haben

haben will. Man ist alsdenn hieran nicht gebunden, sondern zieht den natürlichen Gebrauch der Hände dieser Gauckeley vor. Dem ohngeacht ist diese Art zu spielen gar nicht zu verwerfen, in so ferne sie unser Instrument noch vollkommner macht, und hierdurch gute neue Gedancken heraus gebracht werden können. Nur müssen sie so beschaffen seyn, daß sie ohne Ueberschlagen entweder gar nicht, oder sehr unbequem gespielt werden können, indem der Gesang jeder Stimme bald durch heßliche Absätze verstümmelt, bald gar zerrissen wird. Ausserdem ist es vergeblicher Wind, welcher bloß Unverständige blenden kan; denn ein Kenner weiß gar wohl, daß dieses Ueberschlagen allein betrachtet ausser einer kleinen Ungewohnheit, welche bald überwunden ist, gar nichts schweres in sich hat, ob wir schon aus der Erfahrung wissen, daß sehr gute und auch schwere Sachen auf diese Art gesetzt worden sind.

§. 98.

Was wegen der Finger-Setzung bey den Manieren zu mercken ist, wird in dem besondern Haupt-Stück von den Manieren abgehandelt werden, weil deren Erklärung vorhero hierzu erfordert wird. Zuweilen sind bey einigen durch kleine Nötgen angedeuteten Manieren die Ziffern weggelassen worden, weil man sie aus der folgenden bezifferten Haupt-Note beurtheilen kan.

§. 99.

In übrigen verweise ich meine Leser auf die zuletzt angehängte Probe-Stücke, allwo von allen in der Applicatur vorkommenden Fällen zusammen hangende Exempel anzutreffen sind.

Zwey-

Zweytes Hauptstück.

Von den Manieren.

Erste Abtheilung.

Von den Manieren überhaupt.

§. 1.

Es hat wohl niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweiffelt. Man kan es daher mercken, weil man sie überall in reichlicher Menge antrifft. Indessen sind sie allerdings unentbehrlich, wenn man ihren Nutzen betrachtet. Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig und erwecken folglich eine besondere Aufmercksamkeit; sie helffen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder frölich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige darzu bey; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mäßigen Composition kan durch sie aufgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der kläreste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muß.

§. 2.

So viel Nutzen die Manieren also stifften können, so groß ist auch der Schaden, wenn man theils schlechte Manieren wählet, theils die guten auf eine ungeschickte Art ausser ihrem bestimten Orte und ausser der gehörigen Anzahl anbringet.

§. 3.

Deßwegen haben diejenigen allezeit sichrer gehandelt, welche ihren Stücken die ihnen zukommenden Manieren deutlich beygefügt haben, als wenn sie ihre Sachen der Discretion ungeschickter Ausüber hätten überlassen sollen.

§. 4.

Auch hierinnen muß man den Frantzosen Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie in der Bezeichnung ihrer Stücke besonders sorgfältig sind. Die größten Meister unsers Instruments in Deutschland haben dasselbe, wie wohl nicht mit solchem Ueberfluß, gethan, und wer weiß, ob sie nicht durch diese vernünftige Wahl und Anzahl der Manieren Gelegenheit gegeben haben, daß die Frantzosen anjetzo nicht mehr, wie vordem, fast jede Note mit einem solchen Zierath beschweren, und dadurch die nöthige Deutlichkeit und edle Einfalt des Gesanges verstecken.

§. 5.

Wir sehen hieraus, daß man lernen müsse, die guten Manieren von den schlechten zu unterscheiden, die guten recht vorzutragen und sie an ihrem bestimmten Orte in gehöriger Anzahl anzubringen.

§. 6.

Die Manieren lassen sich sehr wohl in zwey Classen abtheilen. Zu der ersten rechne ich diejenigen, welche man theils durch gewisse angenommene Kennzeichen, theils durch wenige kleine Nötgen anzudeuten pflegt; zu der andern können die übrigen gehören, welche keine Zeichen haben und aus vielen kurtzen Noten bestehen.

§. 7.

§. 7.

Da die letztere Art von Manieren von dem Geschmacke in der Musick besonders abhänget und folglich der Veränderung gar zu sehr unterworffen ist; da man sie bey den Clavier-Sachen mehrentheils angedeutet antrifft, und da man sie allenfals bey der hinlänglichen Anzahl der übrigen missen kan: so werde ich nur etwas weniges am Ende, bey Gelegenheit der Fermaten davon anführen, im übrigen aber bloß mit denen aus der ersten Classe zu thun haben, indem sie mehrentheils schon von langen Zeiten her gleichsam zum Wesen des Clavier-Spielens gehört haben und ohne Zweifel allezeit Mode bleiben werden. Ich werde diesen bekannten Manieren einige neue beyfügen; ich werde sie erklären und ihnen so viel möglich ihren Sitz bestimmen; ich werde der Bequemlichkeit wegen ihre Finger-Setzung, in so weit sie merckwürdig ist, so wohl als die Art sie vorzutragen, gleich darbey mit anführen; ich werde durch Exempel das, was man nicht allezeit mit aller Gewißheit sagen kan, erläutern; ich werde von einigen falschen oder wenigstens undeutlichen Zeichen, damit man sie von den rechten unterscheiden lerne, ingleichen von verwerflichen Manieren das nöthige erwehnen; ich werde zuletzt meine Leser auf die Probe-Stücke verweisen, und hoffe durch alles dieses das hier und da eingewurtzelte falsche Vorurtheil, von der Nothwendigkeit der überhäuften bunten Noten bey dem Clavier-Spielen, ziemlich aus dem Wege zu räumen.

§. 8.

Diesem ohngeachtet stehet es jedem, wer die Geschicklichkeit besitzet, frey, ausser unsern Manieren weitläuftigere einzumischen. Nur brauche man hierbey die Vorsicht, daß dieses selten, an dem rechten Orte und ohne dem Affecte des Stückes Gewalt zu thun geschehe. Man wird von selbsten

begreiffen, daß zum Exempel die Vorstellung der Unschuld oder Traurigkeit weniger Auszierungen leidet, als andere Leidenschaften. Wer hierinnen das nöthige in Obacht nimmt, den kan man für vollkommen paßiren lassen, weil er mit der singenden Art sein Instrument zu spielen, das überraschende und feurige, welches die Instrumente vor der Singe-Stimme voraus haben, auf eine geschickte Art verknüpfet, und folglich die Aufmercksamkeit seiner Zuhörer durch eine beständige Veränderung vorzüglich aufzumuntern und zu unterhalten weiß. In diesem Puncte behalte man ohne Bedencken den Unterscheid zwischen der Singe-Stimme und dem Instrumente bey. Wer nur sonst die nöthige Behutsamkeit wegen dieser Manieren anwendet, der sey übrigens unbekümmert, ob das, was er spielet, eben gesungen werden könne oder nicht.

§. 9.

Indessen muß man dennoch vor allen Dingen sich hüten, daß man auch mit unserer Art von Manieren nicht zu verschwenderisch umgehe. Man betrachte sie als Zierathen, womit man das beste Gebäude überhäufen und als das Gewürtze, womit man die besten Speisen verderben kan. Viele Noten, indem sie von keiner Erheblichkeit sind, müssen von ihnen verschont bleiben; viele Noten, welche an sich schimmernd genug sind, leiden sie ebenfals nicht, weil sie nur die Wichtigkeit und Einfalt solcher Noten erheben und von andern unterscheiden sollen. Widrigenfals würde ich denselben Fehler begehen, in den ein Redner fällt, welcher auf jedes Wort einen nachdrücklichen Accent legen wollte; alles würde einerley und folglich undeutlich werden.

§. 10.

Wir werden aus der Folge ersehen, daß mancher Fall mehr als eine

Art

Art von Manieren erlaubet; hier brauche man den Vortheil der Veränderung; man bringe bald eine schmeichelnde bald eine schimmernde Manier an, oder man trage zur Abwechselung manchmahl die Noten, in so ferne sie es erlauben, gantz schlecht, ohne Manier, doch nach den Regeln des guten Vortrags, wovon in dem folgenden Hauptstücke gehandelt werden wird, und nach dem wahren Affect vor.

§. 11.

Es ist schwer, den Sitz jeder Manier so gar genau zu bestimmen, indem jeder Componist bey seinen Erfindungen, ohne daß er dem guten Geschmacke Gewalt thut, die Freyheit hat, an den meisten Oertern eine ihm beliebige Manier darbey zu setzen. Wir begnügen uns, durch einige fest bestimmte Sätze und Exempel, wenigstens durch Anführung der Unmöglichkeit einer anzubringenden Manier unsere Leser hierinnen zu unterrichten; und indem man bey denen Stücken, wo alle Manieren angedeutet sind, deswegen unbekümmert seyn kan, so pflegen im Gegentheil die Stücke, wo wenig oder nichts dabey gezeichnet ist, nach der gewöhnlichen Art mit ihren Manieren versehen zu werden.

§. 12.

Indem ich mich in dieser schweren Sache, noch zur Zeit keines Vorgängers, welcher mir diese schlüpfrige Bahn gebrochen hätte, zu erinnern weiß: so wird mir niemand verüblen können, wenn ich glaube, daß, ohngeacht gewisser fest gesetzten Fälle, dennoch vielleicht eine Möglichkeit zur Ausnahme vorhanden seyn kan.

§. 13.

Deßwegen ist nöthig, weil bey dieser Materie, um sie mit Vernunft zu

gebrau-

gebrauchen, viele Kleinigkeiten in acht zu nehmen sind, daß man, so viel als möglich, durch fleißige Anhörung guter Musicken sein Gehör übe, und vor allen Dingen, um vieles desto besser zu verstehen, die Wissenschafft des General-Basses besitze. Wir haben aus der Erfahrung, daß derjenige, welcher nichts gründliches von der Harmonie versteht, allezeit bey Anbringung der Manieren, im finstern tappet, und den guten Ablauf niemahls seiner Einsicht, sondern dem blossen Glücke zuzuschreiben hat. Ich werde zu dem Ende allezeit, wo es nöthig ist, den Baß den Exempeln beyfügen.

§. 14.

Ohngeachtet die Sänger so wohl als andere Instrumentisten, wenn sie ihre Stücke gut ausüben wollen, eben so wenig die meisten von unsern kleinen Manieren entbehren können als die Clavieristen, so haben doch die letztern ordentlicher verfahren, da sie den Manieren gewisse Kennzeichen gegeben, wodurch die Art, ihre Stücke zu spielen, deutlich angedeutet worden ist.

§. 15.

Da man dieser löblichen Vorsicht nicht gefolget ist, und im Gegentheil durch wenige Zeichen alles andeuten wollen, so wird den übrigen die Lehre von den Manieren nicht nur viel saurer, als den Clavier-Spielern, sondern man hat auch aus der Erfahrung, daß dadurch viele undeutliche ja falsche Zeichen entstanden sind, welche noch jetzo zuweilen verursachen, daß viele Sachen nicht gehörig ausgeführet werden. Zum Exempel der Mordent ist in der Musick eine nöthige und bekannte Manier, indessen kennen wenige, ausser die Clavieristen, dessen Zeichen. Ich weiß daß dadurch oft eine Stelle in einem Stücke verdorben worden ist. Diese Stelle muste,

wenn

wenn sie nicht unschmackhaft klingen sollte, mit einem langen Mordenten heraus gebracht werden, welchen niemand ohne Andeutung würde errathen haben. Die Nothwendigkeit dieses nur bey dem Claviere bekannte Zeichen darzu zusetzen, weil man kein anders hat, verursachte, daß man es mit dem Zeichen eines Trillers verwechselte. Wir werden in der Folge aus der grossen Verschiedenheit dieser zwey Manieren ersehen, wie unangenehm die Würckung hiervon gewesen sey.

§. 16.

Da die Franzosen sorgfältig in Beysetzung der Zeichen ihrer Manieren sind, so folgt hieraus, gleich wie man sich leyder bißhero überhaupt von ihren Sachen und ihrer guten Art das Clavier zu spielen entfernt, daß man auch dadurch zugleich von der genauen Andeutung der Manieren dergestallt abgewichen ist, daß diese sonst so bekannten Zeichen jetzo auch bey den Clavier-Sachen schon angefangen, fremde Dinge zu seyn.

§. 17.

Die in denen Manieren steckende Noten richten sich wegen der Versetzungs-Zeichen nach der Vorzeichnung bey dem Schlüssel. Dem ohngeacht werden wir in der Folge sehen, daß bald die vorhergehenden, bald die nachfolgenden Noten und überhaupt die Ausweichungen eines Gesanges in eine andere Tonart hierinnen eine Ausnahme offt zu machen pflegen, welche ein geübtes Ohr bald zu entdecken weiß.

§. 18.

Damit man aber auch denen deßwegen sich ereignenden Schwierigkeiten vorkommen möge, so habe ich für nöthig gefunden, die Art beyzubehalten, vermöge welcher bey allen Manieren die Versetzungs-Zeichen zugleich

mit angedeutet werden. Man wird sie in denen Probe-Stücken bald einzeln bald doppelt, wo es nöthig gewesen ist, antreffen.

§. 19.

Alle Manieren erfordern eine proportionirte Verhältniß mit der Geltung der Note, mit der Zeit-Maasse und mit dem Inhalte des Stückes. Man mercke bey denen Fällen besonders, wo unterschiedene Arten von Manieren statt haben, und wo man wegen des Affects nicht zu sehr eingeschränckt ist, daß je mehr Noten eine Manier enthält, desto langsamer die Note seyn muß, wobey sie angebracht werden soll, es entstehe übrigens diese Langsamkeit aus der Geltung der Note oder aus der Zeit-Maasse des Stückes. Das brillante, welches die Manier hervorbringen soll, muß also nicht dadurch gehindert werden, wenn zu viel Zeit-Raum von der Note übrig bleibt; Im Gegentheil muß man auch durch ein allzuhurtiges Ausüben gewisser Manieren keine Undeutlichkeit verursachen; dieses geschiehet hauptsächlich, wenn man Manieren von vielen Noten oder viele Manieren über geschwinde Noten anbringet.

§. 20.

Ohngeachtet wir in der Folge sehen werden, daß man zuweilen mit Fleiß eine Manier über einer langen Note anbringet, welche die Währung dieser Note nicht völlig ausfüllt, so muß man dennoch hierbey die letzte Note einer solchen Manier nicht eher aufheben, als biß die folgende kömmt, indem der Endzweck aller Manieren hauptsächlich dahin gerichtet seyn muß, die Noten zusammen zu hängen.

§. 21.

Wir sehen also, daß die Manieren mehr bey langsamer und mäßiger als

als geschwinder Zeit-Maaß, mehr bey langen als kurtzen Noten gebraucht werden.

§. 22.

Was wegen der Geltung der Noten sowohl bey den Zeichen als auch kleinen Nötgen zu bemercken ist, werde ich allezeit bey der Erklärung derselben anführen. Ausserdem findet man die letztern nach ihrer wahren Geltung in den Probe-Stücken ausgedrückt.

§. 23.

Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemahls der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem bloß die folgende so viel verliehrt, als die kleinen Nötgen betragen. Diese Anmerckung ist um so viel nöthiger, je mehr gemeiniglich hierwider gefehlt wird, und je weniger ich habe verhindern können, daß zu weilen bey den gehäufften Zeichen der Finger-Setzung, der Manieren und des Vortrags, der Raum bey den Probe-Stücken erfordert hat, daß einige kleine Nötgen von ihrer Hauptnote, wozu sie gehören, haben müssen abgerissen werden.

§. 24.

Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Hauptnote diese kleinen Nötgen zum Basse oder andern Stimmen zugleich angeschlagen. Man schleifft durch sie in die folgende Note hinein; hierwieder wird gar sehr offt gefehlet, indem man auf eine rauhe Art in die Hauptnote hinein plumpt, nach dem noch wohl gar darzu die mit den kleinen Noten vergesellschafftete Manieren ungeschickt an- und heraus gebracht worden sind.

§. 25.

Da man bey unserm heutigen Geschmacke, wozu die italiänische gute

Sing-Art ein ansehnliches mit beygetragen hat, nicht mit den französischen Manieren allein auskommen kan; so habe ich die Manieren von mehr als einer Nation zusammen tragen müssen. Ich habe ihnen einige neue beygefügt: Ich glaube auch, daß bey dem Claviere so wohl als andern Instrumenten die Spiel-Art die beste sey, welche auf eine geschickte Art das Propre und Brillante des französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der welschen Sing-Art zu vereinigen weiß. Die Deutschen sind hierzu besonders aufgelegt, so lange als sie von Vorurtheilen befreyet bleiben.

§. 26.

Indessen kan es wohl seyn, daß einige mit dieser meiner Wahl von Manieren nicht gäntzlich zufrieden seyn werden, weil sie vielleicht nur einem Geschmacke geschworen haben; ich glaube aber, daß niemand mit Grunde in der Musick etwas beurtheilen kan, als wer nicht allerley gehört hat und das beste aus jeder Art zu finden weiß. Ich glaube auch, nach dem Ausspruch eines gewissen grossen Mannes, daß zwar ein Geschmack mehr gutes als der andere habe, daß dem ohngeacht in jedem etwas besonders gutes stecke und keiner noch nicht so vollkommen sey, daß er nicht noch Zusätze leyde. Durch diese Zusätze und Raffinement sind wir so weit gekommen, als wir sind und werden auch noch immer weiter kommen. Dieses kan aber unmöglich geschehen, wenn man nur eine Art von Geschmacke bearbeitet und gleichsam anbetet; Man muß sich gegentheils alles gute zu nutze machen, man mag es finden wo man will.

§. 27.

Da also die Manieren nebst der Art sie zu gebrauchen ein ansehnliches zum feinen Geschmacke beytragen; so muß man weder zu veränderlich seyn, und den Augenblick jede neue Manier, es mag sie vorbringen wer

nur

nur will, ohne weitere Untersuchung annehmen, noch auch zu viel Vorurtheil für sich und seinen Geschmack besitzen, aus Eigensinn gar nichts fremdes annehmen zu wollen. Freylich gehöret allezeit eine scharffe Prüfung vorher, ehe man sich etwas fremdes zueignet, und es ist möglich, daß mit der Zeit durch eingeführte unnatürliche Neuerungen der gute Geschmack eben so rar werden kan, als die Wissenschafft. Indessen muß man doch, ob schon nicht der erste, dennoch auch nicht der letzte in der Nachfolge gewisser neuer Manieren seyn, um nicht aus der Mode zu kommen. Man kehre sich nicht daran, wenn sie anfangs nicht allezeit schmecken wollen. Das neue, so einnehmend es zuweilen ist, so wiederwärtig pflegt es uns manchmahl zu seyn. Dieser letzte Umstand ist oft ein Beweiß von der Güte einer Sache, welche sich in der Folge länger erhält, als andre, die im Anfange allzusehr gefallen. Gemeiniglich werden diese letzteren so strapqziert, daß sie bald zum Eckel werden.

§. 28.

Da die meisten Exempel über die Manieren in der rechten Hand vorkommen, so verbiete ich diese Schönheiten der lincken gantz und gar nicht; ich rathe vielmehr jedem an, alle Manieren mit beyden Händen für sich zu üben, weil sie eine Fertigkeit und Leichtigkeit, andre Noten heraus zu bringen, verschaffen. Wir werden aus der Folge sehen, daß gewisse Manieren auch öfters bey dem Basse vorkommen. Ausser dem aber ist man verbunden, alle Nachahmungen biß auf die geringste Kleinigkeiten nach zu machen. Damit also die lincke Hand dieses mit einer Geschicklichkeit verrichten könne, so ist nöthig, daß sie hierinnen geübt werde, indem es wiedrigenfals besser seyn würde, die Manieren, welche ihre Anmuth verliehren, so bald man sie schlecht vorträgt, wegzulassen.

§. 29.

Man wird aus dem folgenden sehen, daß die dem zweyten Theile meiner Sonaten beygefügte Erklärung einiger Manieren, welche der Verleger unter meinem Nahmen, ob schon wieder meinen Willen und Wissen anzuhängen sich nicht entblödet hat, falsch ist. Ich bin hieran so unschuldig, als an der Herausgabe der im **Lotterschen Catalogus aller musicalischen Bücher** von diesem Jahre auf der achten Seite unter meinem Vor- und Zunahmen und folgendem mercklichen Titel befindlichen VI Sonates nouveaux per Cembalo, 1751. Ich habe diese Sonaten noch nicht zu sehen bekommen können; ich glaube aber gantz gewiß, daß sie mir entweder gar nicht zugehören, oder daß es wenigstens alte und falsch geschriebene Stücke seyn mögen, wie es gemeiniglich zu geschehen pfleget, wenn jemand etwas heimlich erschleichet und hernach herausgiebet.



Zweyte Abtheilung.

Von den Vorschlägen.

§. 1.



Die Vorschläge sind eine der nöthigsten Manieren. Sie verbessern so wohl die Melodie als auch die Harmonie. Im erstern Falle erregen sie eine Gefälligkeit, indem sie die Noten gut zusammen hängen; indem sie die Noten, welche wegen ihrer Länge oft verdrießlich fallen könnten, verkürtzen, und zugleich auch das Gehör füllen, und indem sie zuweilen den vorhergehenden Ton wiederholen; man weiß aber aus der Erfahrung, daß überhaupt in der Musick das vernünftige

Wie-

Wiederholen gefällig macht. Im andern Falle verändern sie die Harmonie, welche ohne diese Vorschläge zu simple würde gewesen seyn. Man kan alle Bindungen und Dissonantien auf diese Vorschläge zurück führen; was ist aber eine Harmonie ohne diese beyden Stücke?

§. 2.

Die Vorschläge werden theils andern Noten gleich geschrieben und in den Tackt mit eingetheilt, theils werden sie durch kleine Nötgen besonders angedeutet, indem die grössern ihre Geltung den Augen nach behalten, ob sie schon bey der Ausübung von derselben allezeit etwas verlieren.

§. 3.

Das wenige, was etwa bey der ersten Art Vorschläge zu bemercken ist, werden wir am Ende anführen, und uns bloß jetzo mit den letzteren bekannt machen. Beyde Arten gehen so wohl von unten in die Höhe, als von oben herunter.

§. 4.

Diese kleinen Nötgen sind entweder in ihrer Geltung verschieden, oder sie werden allezeit kurtz abgefertiget.

§. 5.

Vermöge des ersten Umstandes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten, anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge durch Acht-Theile zu bezeichnen pflegte, Tab. III. Fig. I. Damahls waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführet; bey unserm heutigen Geschmacke hingegen können wir um so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, Tab. III.

kommen,

Tab. III. kommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerley Arten bey allerley Noten vorkommen können.

§. 6.

Wir sehen zugleich aus dieser Figur: daß die Vorschläge die vorige Note zuweilen wiederholen (a), zuweilen auch nicht (b), und daß die folgende Note hinauf und herunter gehen und springen kan.

§. 7.

Ferner lernen wir aus dieser Abbildung zugleich ihren Vortrag, indem alle Vorschläge stärcker, als die folgende Note samt ihren Zierathen, angeschlagen, und an diese gezogen werden, es mag nun der Bogen darbey stehen oder nicht. Diese beyden Vorsichten sind dem Endzwecke der Vorschläge gemäß, als wodurch die Noten zusammen gehänget werden sollen; man muß sie also so lange, biß sie von der folgenden Note abgelöset werden, aushalten, damit sie gut binden. Der Ausdruck, wenn eine simple leise Note nach einem Vorschlag folgt, wird der Abzug genennt.

§. 8.

Da die Zeichen der Vorschläge nebst den Zeichen der Triller beynahe die eintzigen allenthalben bekandten sind, so findet man sie auch gemeiniglich angedeutet. Da man sich aber dennoch nicht allezeit hierauf verlassen kan, so muß man versuchen, in wie weit es möglich ist, den Sitz dieser veränderlichen Vorschläge zu bestimmen.

§. 9.

Ausserdem was wir im 6. §. gesehen haben, so kommen die Vorschläge von veränderlicher Geltung gemeiniglich vor: Bey gleichem Tacte im Niederschlage

derschlage Fig. II. (a), und Aufheben (b); bey ungleichem Tacte aber im Niederschlage alleine, Fig. III. allezeit vor einer etwas langen Note. Man findet sie ferner vor den Schluß-Trillern Fig. IV. (a). Vor den halben Cadentzen (b), vor den Einschnitten (c), vor den Fermaten (d), und vor der Schluß-Note nach (e) und ohne vorhergegangenen Triller (f). Wir sehen bey dem Exempel (e), daß nach dem Triller der Vorschlag von unten besser thut, als der von oben, deßwegen würde der Fall bey (g) nicht gut klingen. Langsame punctirte Noten vertragen diese Art von Vorschlägen ebenfals (h). Wenn diese Art von Noten auch schon geschwäntzt wären, so muß doch die Zeit-Maaß gemäßiget seyn. Tab. III.

§. 10.

Diese veränderlichen Vorschläge von unten kommen nicht leicht anders vor, als wenn sie die vorige Note wiederholen; die aber von oben trifft man auch ausserdem an.

§. 11.

Nach der gewöhnlichen Regel wegen der Geltung dieser Vorschläge finden wir, daß sie die Hälffte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat, Fig. V. (a), und bey ungleichen Theilen (b) zwey Drittheile bekommen. Ausserdem sind folgende Exempel Fig. VI. merckwürdig.

§. 12.

Die bey Fig. VII. befindlichen Exempel kommen auch oft vor. Die Schreib-Art davon ist nicht die richtigste, weil bey den Pausen nicht stille gehalten wird. Es hätten, statt derselben, Puncte oder längere Noten gesetzt werden sollen.

§. 13.

Es ist gantz natürlich, daß die unveränderlichen kurtzen Vorschläge

Tab. III. am häuffigsten bey kurtzen Noten vorkommen, Fig. VIII. (a). Sie werden ein, zwey, dreymahl oder noch öffter geschwänzt und so kurtz abgefertiget, daß man kaum merckt, daß die folgende Note an ihrer Geltung etwas verliehret. Dem ohngeacht kommen sie auch vor langen Noten vor, zu weilen wenn ein Ton einige mahl angeschlagen wird (b), auch ausser dem (c). Man findet sie ebenfalls vor den Einschnitten bey einer geschwinden Note (d), bey Rückungen (e), Bindungen (f) und bey Schleiffungen (g); Die Natur dieser Noten bleibt dadurch unverletzt. Das Exempel bey (h) mit Vorschlägen von unten thut besser, wenn die Vorschläge als Achttheile gespielt werden. Uebrigens müssen bey allen Exempeln über die kurtzen Vorschläge, diese letztern kurtz bleiben, wenn auch die Exempel langsam gespielt werden.

§. 14.

Wenn die Vorschläge Tertien-Sprünge ausfüllen, so sind sie auch kurtz. Bey dem Adagio aber ist der Ausdruck schmeichelnder, wenn die Vorschläge bey diesem Exempel Fig. IX. (a) als Achttheile von einer Triole, und nicht als Sechzehntheile gespielt werden. Bey (b) kan man die deutliche Eintheilung lernen. Manchmahl muß wegen gewisser Ursachen in einem Gesange die Resolution abgebrochen werden, allda muß der Vorschlag auch Tab. IV. gantz kurtz seyn Tab. IV. (c). Die Vorschläge vor den Triolen werden auch kurtz abgefertiget, damit die Natur der Triole deutlich bleibe (d) und widrigenfalls dieser Ausdruck mit dem bey (e) nicht verwirret werde. Wenn der Vorschlag die reine Octave vom Basse hat, so kan er auch nicht lang seyn, weil die Harmonie zu leer klingen würde (f). Bey der verkleinerten Octave hingegen findet man ihn oft lang (g).

§. 15.

Wenn ein Ton um eine Secunde steigt und alsdann wieder zurück

geht,

geht, es mag nun dieser Rückgang durch eine Haupt-Note Tab. IV. Fig. X, oder durch einen neuen Vorschlag, (a) geschehen, so entsteht vor der mittelsten Note auch leicht ein kurtzer Vorschlag. Bey Fig. XI. finden wir einen Hauffen Exempel von allerley Noten, bey gleichen und ungleichen Tact-Arten; wir sehen aus dem einen Exempel, daß auch ein langer Vorschlag in diesem Falle angeht. Da gestossene Noten überhaupt simpler vorgetragen werden müssen als geschleiffte, und da die Vorschläge insgesamt an die folgende Note gezogen werden: so versteht es sich von selbsten, daß bey diesem Falle ebenfals geschleiffte Noten voraus gesetzt werden. Uebrigens wird auch hierbey, wie bey allen Manieren eine proportionirte Zeit-Maaß erfordert, weil die gar zu grosse Geschwindigkeit keine Auszierungen verträgt. Aus dem mit einem (*) bezeichneten Exempel sehen wir, daß bey dieser Gelegenheit, wenn nach einer kurtzen eine ungleich längere Note folgt, der Vorschlag vor dieser letzteren nicht gut thut. Wir werden in der Folge sehen, daß alsdenn eine andere Manier, welche besser ausfüllt, angebracht werden kan. Tab. IV.

§. 16.

Ausserdem, was bißhero von der Geltung der Vorschläge angeführet worden ist, kommen zuweilen Fälle vor, wo der Vorschlag wegen des Affects länger, als gewöhnlich gehalten wird, und folglich mehr als die Hälffte von der folgenden Note bekommt, Fig. XII. (a). Dann und wann muß man aus der Harmonie die Geltung der Vorschläge bestimmen; wenn bey (b) die Vorschläge ein gantzes Viertheil ausmachen sollten, so würden die zur letzten Baßnote anschlagenden Quinten eckelhafft klingen, und bey (c) würden offenbare Quinten zum Gehör kommen, wenn der Vorschlag länger, als da steht, gehalten würde. Bey dem mit (*) bezeichneten Exempel Tab.

Tab. IV. III. Fig. I. muß der Vorschlag auch nicht länger seyn, sonst klingt die Septime zu hart.

§. 17.

Man muß also ebenfals bey Anbringung der Vorschläge, wie überhaupt bey allen Manieren, der Reinigkeit des Satzes keinen Tort thun, deßwegen sind die Exempel bey Fig. XIII. nicht wohl nachzuahmen. Folglich ist es am besten, man deutet alle Vorschläge samt ihrer wahren Geltung an.

§. 18.

Alle diese Vorschläge, nebst ihren Abzügen, wenn sie zumahl häufig vorkommen, thun besonders bey sehr affectuösen Stellen gut, indem der letztere oft mit einem Pianißimo gleichsam verlöscht, Fig. XIV. Bey andern Gelegenheiten aber würden sie den Gesang zu matt machen, wenn sie nicht alsdenn entweder die Vorläuffer von lebhaftern Manieren wären, welche die folgende Note bekommet, oder selbst noch einen Zusatz von andern Zierathen annähmen.

§. 19.

Deßwegen trägt man die folgende Note gerne simpel vor, wenn sie einen ausgezierten Vorschlag gehabt hat. Diese Einfalt wird durch das gewöhnliche diesen Noten zukommende Piano glücklich erhalten. Ein simpel vorgetragener Vorschlag hingegen leidet gerne eine ausgezierte Folge. Wegen des letztern Falles besiehe Fig. XV. (a) und wegen des erstern (b).

§. 20.

Diese Ausschmückung der Vorschläge, indem sie oft neue kleine Nötgen erfordert, ist Ursache zu andern in der Folge erklärten Manieren, und man

man pflegt also in diesem Falle diese Vorschläge gerne als ordentliche Noten in den Tackt mit einzutheilen (c). Bey langsamen Stücken kan zuweilen der Vorschlag so wohl als die folgende Note ausgeschmückt seyn (d). Tab. IV.

§. 21.

Dem ohngeacht pflegt man die Vorschläge oft deßwegen in den Tackt mit einzutheilen, damit weder sie noch die folgende Note ausgezieret werden (e).

§. 22.

Die Noten nach den Vorschlägen, ohngeachtet sie von ihrem Wehrte etwas einbüssen, verlieren doch nicht ihre Manier, wenn eine drüber steht Fig. XVI. Hingegen muß man auch nicht die Manier über diese Noten setzen, welche der Vorschlag haben soll. Man muß also allezeit die Manier über ihren gehörigen Ort deutlich andeuten. Sollen Manieren zwischen dem Vorschlag und der folgenden Note angebracht werden, so müssen sie auch darzwischen angedeutet seyn. Fig. XVII.

§. 23.

Vor ausgeschriebenen und in den Tackt eingetheilten Vorschlägen von oben können manchmahl so wohl lange als kurtze Vorschläge aufs neue angebracht werden, (1) wenn die vorhergehende Note wiederholt wird Fig. XVIII. (a); (2) wenn der ausgeschriebene Vorschlag nicht vor der Schluß-Note stehet, wie man bey (b) diesen Fehler sieht. Ausgeschriebene Vorschläge von unten leiden keinen neuen Vorschlag vor sich, weder von unten noch von oben (c); nachhero aber wohl (d).

§. 24.

Ueber alle bißhero angeführte Fälle, welche keine Vorschläge vertra-

Tab. IV. gen, wollen wir noch einige oft vorkommende Fehler betrachten, welche bey Gelegenheit der Vorschläge begangen werden. Der erste ist dieser: Wenn man bey dem Schlusse nach einem scharffen Triller, in welchen man ohne Vorschlag hinein gegangen ist, einen Vorschlag von oben macht Tab. III. Fig. IV. (g). Kommt ein Triller nach einem Vorschlage vor, so kan vor der folgenden herunter Fig. XIX. (a) oder hinauf gehenden Note (b) ein neuer stehen. Der zweyte Fehler ist: Wenn man den Vorschlag von seiner folgenden Note abreißt, indem man ihn entweder nicht genugsam aushält, oder wohl gar in der Eintheilung der vorhergehenden Note mit anhänget Fig. XX. (a).

§. 25.

Aus diesem letzten Versehen sind die heßlichen Nachschläge entstanden, die so gar ausserordentlich Mode sind, und welche leider noch darzu nicht eher gebraucht werden, als bey den sangbarsten Gedancken, z. E. (b). Wenn ja Vorschläge hierbey angebracht werden sollten und müßten, so ist die Ausführung bey (*) leidlicher. Man siehet hieraus, daß man diese Fehler verbessern kan, wenn aus diesen Nachschlägen Vorschläge werden. Bey Fig. XXI, ist ein Fall wo die Nachschläge gut und gewöhnlich sind, das letzte Exempel ist mehr Mode als nach der Harmonie reine.

§. 26.

Weil durch die kleinen eintzeln Nötgen oft etwas mehreres als Vorschläge angedeutet werden, so wollen wir in der Folge das nöthige dieserwegen anführen.

Dritte

Dritte Abtheilung.

Von den Trillern.

§. 1.

ie Triller beleben den Gesang, und sind also unentbehrlich. Vor diesem brauchte man sie nicht leichte eher, als nach einem Vorschlage Tab. IV. Fig. XXII. (a), oder bey Wiederholung der vorigen Note (b); im erstern Falle heißt man sie angeschlossene Triller; heute zu Tage aber kommen sie bey gehenden, bey springenden Noten, gleich im Anfange, oft hinter einander, bey Cadenzen, auch ausserdem, über langen Haltungen (c), über Fermaten (d), bey den Einschnitten ohne vorhergegangenen Vorschlag (e), auch nach solchem (f) vor. Folglich ist diese Manier anjetzo viel willkührlicher als ehedem. Tab.IV

§. 2.

Dem ohngeacht ist sehr nothwendig, daß man, zumahl bey affectuösen Stellen, mit dieser Manier besonders rathsam umgehe.

§. 3.

Man hat bey einer guten Art das Clavier zu spielen viererley Triller, den ordentlichen, den von unten, den von oben und den Halben = oder Prall=Triller.

§. 4.

Sie werden jeder durch ein besonderes Zeichen in Clavier=Sachen sehr wohl angedeutet. Ausser diesen werden sie insgesammt bald durch ein tr. bald durch ein einfaches Kreutz bezeichnet; man darf also eben so gar sehr

nicht

Tab.IV. nicht um ihren Sitz besorgt seyn, weil ihre bekannte Zeichen fast überall darbey geschrieben zu werden pflegen.

§. 5.

Der ordentliche Triller hat eigentlich das Zeichen eines *m* Fig. XXIII. (a), bey langen Noten wird dies Zeichen verlängert (b). Die Ausübung ist bey (c) zu sehen. Er nimmt allezeit seinen Anfang von der Secunde über den Ton, folglich ist die Art ihn durch ein vorstehendes Nötgen anzudeuten (d), wenn dieß Nötgen nicht wie ein Vorschlag gehalten werden soll, überflüßig.

§. 6.

Zuweilen werden zwey Nötgen noch zuletzt von unten auf angehängt, welche der Nachschlag heissen, und den Triller noch lebhafter machen Fig. XXIV. (a). Dieser Nachschlag wird manchmahl ausgeschrieben (b), auch durch einige Veränderung des ordentlichen Zeichens angedeutet (c). Jedoch da ein langer Mordent beynahe dasselbe Zeichen hat, so halte ich für besser, um keine Verwirrung anzurichten, daß man es bey dem *m* läßt.

§. 7.

Die Triller sind die schwereste Manier. Allen wollen sie nicht gelingen. Man muß sie in der Jugend fleißig üben. Ihr Schlag muß vor allen Dingen gleich und geschwinde seyn. Ein geschwinder Triller ist allezeit einem langsamen vorzuziehen; bey traurigen Stücken könnte ein Triller allenfals etwas langsamer geschlagen werden, ausserdem aber erhebt der Triller, wenn er geschwind ist, einen Gedancken sehr. In der Stärcke und Schwäche richtet man sich nach dem Gedancken, wobey er vorkömmt, es mag dieser Forte oder Piano vorgetragen werden.

§. 8.

§. 8.

Man hebt bey dessen Uebung die Finger nicht zu hoch, und einen wie den andern auf. Man macht ihn Anfangs gantz langsam und hernach immer etwas hurtiger, aber allezeit gleich; die Nerven müssen hier ebenfalls schlapp seyn, sonst kommt ein meckernder ungleicher Triller heraus. Mancher will ihn dadurch erzwingen. Bey der Uebung muß man in der Geschwindigkeit nicht eher weiter schreiten, als biß der Schlag völlig gleich ist. Der höchste Ton bey den Trillern, wenn er zum letzten mahl vorkomt, wird geschnellt, d. i. daß man nach diesem Anschlage die Spitze des auf das geschwindeste gantz krumm eingebogenen Fingers auf das hurtigste von der Taste zurücke ziehet und abgleiten läst. Tab.IV.

§. 9.

Man muß die Triller mit allen Fingern fleißig üben. Die letztern werden hierdurch starck und fertig. Indessen wird niemand es dahin bringen, daß er mit allen Fingern gleich gut trillern lernt, weil durch die Sachen die man spielt, schon mehr Triller bey gewissen Fingern vorkommen; folglich werden diese ohnvermerckt vorzüglich geübt, und weil auch selbst in die Finger ein Unterschied von der Natur gelegt ist. Indessen kommen doch zuweilen auszuhaltende Triller in den äussersten Stimmen vor, wobey man nicht das Auslesen von Fingern hat, weil unterdessen die andern Stimmen ihre eigene Bewegung behalten, ausser dem werden auch gewisse Gedancken sehr schwer heraus zu bringen seyn, wenn man nicht so gar die kleinen Finger fleißig trillern läßt, z. E. Fig. XXV.

§. 10.

Man kan wenigstens ohne zwey gute Triller in jeder Hand nicht fortkommen. In der rechten mit dem zweyten und dritten, und mit dem dritten

Tab.IV. und vierten Finger; in der lincken Hand mit dem Daumen und zweyten, und mit dem zweyten und dritten Finger. Diese gewöhnliche Finger-Setzung bey den Trillern, ist Ursache, daß der lincke Daumen besonders geschickt wird, und daher nebst dem zweyten Finger fast das meiste in der lincken Hand zu thun hat.

§. 11.

Einige pflegen auch in Tertien einen doppelten Triller mit einer Hand zu üben; diese können sich nach Belieben unter den bey Fig. XLII. in der ersten und zweyten Tabelle befindlichen Exempeln unterschiedene Arten von solchen doppelten Tertien-Trillern auslesen. Auch diese Uebung, man bringe es nun so weit als man wolle, ist wegen der Finger nützlich; ausser dem aber lasse man sie bey der Ausführung lieber weg, wenn sie nicht recht gleich und scharff sind, ohne welche zwey Puncte kein Triller gut seyn kan.

§. 12.

Wenn der oberste Ton eines Trillers auf einen halben Ton fällt, und der unterste auf der untersten Reihe Tasten ist, so ist es nicht unrecht mit dem übergeschlagenen lincken Daumen und dem zweyten Finger den Triller zu machen. Fig. XXVI. Einige Personen pflegen auch zu ihrer Bequemlichkeit, zumahl, wenn das Griffbrett hart ist, mit der rechten Hand die Triller mit dem dritten und fünften oder zweyten und vierten zu machen.

§. 13.

Der Triller über einer Note, welche etwas lang ist, sie mag hinauf oder herunter gehen, hat allezeit einen Nachschlag. Wenn nach der Note mit dem Triller ein Sprung folgt Fig. XXVII. (a), so findet der Nachschlag auch statt. Wenn die Noten kurtz sind, so leidet ihn eine drauf folgende steigende Secunde allezeit eher (b), als eine fallende (c). Da bey gantz

lang-

langsamer Zeit-Maaß folgende Arten Noten (d) einen Nachschlag vertra- Tab.IV.
gen, ohngeacht die geschwinde Folge nach den Puncten die Stelle eines Nachschlags vertreten könnte: so siehet man hieraus, daß bloß eine fallende Secunde diesem Nachschlage am meisten zuwieder ist. Die Ausführung dieses Exempels (d) mit Nachschlägen werden wir im folgenden §. bey Gelegenheit der punctirten Noten deutlich ersehen. Es ist indessen keine nothwendige Schuldigkeit, bey diesem letztern Exempel Nachschläge zu machen, wenn man nur den Triller gehörig aushält.

§. 14.

Punctirte Noten, worauf eine kurtze im Hinaufgehen folgt, leiden auch Triller mit dem Nachschlage (e). An statt, daß sonsten die letzte Note von dem Nachschlage allezeit in der grösten Geschwindigkeit mit der folgenden verbunden wird (f): so geschiehet dieses bey punctirten Noten nicht, weil ein gantz kleiner Raum zwischen der letzten Note des Nachschlags und der folgenden bleiben muß (g). Dieser Raum muß nur so viel betragen, daß man kaum hören kan, daß der Nachschlag und die folgende Note zwey abgesonderte Dinge sind. Da dieser Raum mit der Zeit-Maasse ein Verhältniß hat, so ist die bey (g) befindliche Ausführung, allwo die Schwäntzung der letzten Note des Nachschlags diesen Raum andeutet, nur so ohngefehr abgebildet. Es rührt dieses von dem Vortrage der punctirten Noten, wovon in dem letzten Haupt-Stücke gehandelt werden wird, her, vermöge dessen die auf die Puncte folgenden kurtzen allezeit kürtzer, als die Schreib-Art erfordert, abgefertiget werden. Die bey (h) befindliche Verbindung des Nachschlags mit der folgenden Note ist also falsch. Es muß ein Componist, wenn er diese Art von Ausführung verlangt, solches ausdrücklich andeuten.

§. 15.

Tab. IV. Weil der Nachschlag so geschwind wie der Triller seyn muß, so läßt es sich in der rechten Hand mit dem Daumen und dem zweyten Finger nicht gut mit dem Nachschlage trillern, indem zu diesem letztern ein Finger fehlt, und durch das Ueberschlagen der Nachschlag nicht gleich geschwind gespielet werden kan, ohne welchem Umstand der beste Triller am Ende verliehrt.

§. 16.

Die Triller ohne Nachschlag lieben eine herunter gehende Folge Fig. XXVIII. (a), und kommen überhaupt über kurtze Noten vor (b). Wenn viele Triller hinter einander gehen (c), wenn eine, oder mehrere kurtze Noten drauf folgen, welche die Stelle des Nachschlags vertreten können (d), so bleibt der letztere auch weg. In diesem Falle muß die Zeit-Maaß bey dem Exempel mit (*) nicht die langsamste seyn. Die Triolen verschont man ebenfalls mit dem Nachschlage (e). Bey der letzten bleibt er allezeit weg, bey den ersten dr yen hingegen kan er allenfalls, nur allein bey sehr langsamen Tempo, angebracht werden.

§. 17.

Ein mittelmäßig Ohr wird allezeit empfinden, wo der Nachschlag gemacht werden kan oder nicht. Ich habe dieses wenige bloß Anfängern zu gefallen, und, weil es hieher gehört, anführen müssen.

§. 18.

In sehr geschwinder Zeit-Maasse kan man zuweilen durch Vorschläge die Ausnahme eines Trillers bequem bewerckstelligen Fig. XXIX. Die letzten zwey kurtze Noten drücken alsdenn den Nachschlag nicht übel aus.

§. 19.

§ 19.

Wenn bey den Trillern und dessen Nachschlage die Versetzungs-Zeichen nicht angedeutet sind, so muß man sie bald aus dem vorhergehenden (a), bald aus der Folge (b), bald aus dem Gehöre und der Modulation beurtheilen (c). Wir mercken hierbey mit an, daß in dem Verhältnisse der Intervallen des Trillers und seines Nachschlags unter sich, keine überflüßige Secunde seyn darf (d). Tab. Fig. XXX.

§ 20.

Unter den Fehlern, wovon die Triller die unschuldige Ursache sind, entdecken wir zu erst diesen: indem viele die erste unter denen bey Fig. XXXI. abgebildeten Noten mit einem Triller beschweren, ohngeacht die gemeiniglich über diese Passagien gesetzten Bogen dieses verhindern sollten. So verführerisch manchem diese Art von Noten scheinen mögte, so wenig leiden sie einen Triller. Es ist etwas besonders, daß durch eine unrechte Spiel-Art gemeiniglich die besten und sangbarsten Stellen müssen verdorben werden. Die meisten Fehler kommen bey langsamen und gezogenen Noten vor. Man will sie der Vergessenheit durch Triller entreissen. Das verwöhnte Ohr will beständig in einer gleichen Empfindung erhalten seyn. Es empfindet nicht anders als durch ein Geräusche. Man siehet hieraus, daß diejenigen, welche diesen Fehler begehen, weder singend dencken können, noch jeder Note ihren Druck und ihre Unterhaltung zu geben wissen. So wohl auf dem Clavicorde als auf dem Flügel singen die Noten nach, wenn man sie nicht zu kurtz abfertiget. Ein Instrument ist hierzu geschickter verfertiget als ein anderes. Bey den Franzosen sind die Clavicorde so gar sonderlich nicht eingeführt, folglich setzen sie ihre Sachen mehrentheils für den Flügel; Dem ohngeacht sind ihre Stücke voller Bindungen und Schleiffungen, welche

Tab.IV. sie durch die häuffigen Bogen andeuten. Gesetzt, die Zeit-Maaß wäre zu langsam und das Instrument zum gehörigen Nachsingen zu schlecht; so ist es doch allezeit schlimmer einen Gedancken, der gezogen und matt vorgetragen werden soll, durch Triller zu verstellen, als etwas weniges an dem deutlichen Nachklange einer Note zu verliehren, welches man durch den guten Vortrag reichlich wieder gewinnet. Es kommen überhaupt bey der Musick viele Dinge vor, welche man sich einbilden muß, ohne daß man sie würcklich höret. Z. E. bey Concerten mit einer starcken Begleitung, verliehrt der Concertist allezeit die Noten, welche fortissimo accompagnirt werden müssen, und die, wobey das Tutti einfällt. Verständige Zuhörer ersetzen diesen Verlust durch ihre Vorstellungs-Kraft. Diese Zuhörer sind es, denen wir hauptsächlich zu gefallen suchen müssen.

§. 21.

Wenn man dem Triller einen lahmen Nachschlag anhängt Fig. XXXII; wenn man dem letztern noch ein Nötgen beyfügt Fig. XXXIII, welches man mit Recht unter die verwerflichen Nachschläge rechnen kan; wenn man den Triller nicht gehörig aushält, ohngeacht alle Arten davon, biß auf den Prall-Triller, so lange geschlagen werden müssen, als die Geltung der Note, worüber er steht, dauret; wenn man in den Triller, welcher durch einen Vorschlag angeschlossen ist, hinein plumpt, ohne den Vorschlag zu machen oder ihn an den Triller zu hängen; wenn man diesen frechen Triller auf das stärckste schlägt, ohngeacht der Gedancke schwach und matt vorgetragen werden soll; wenn man endlich zu viel trillert, indem man glaubt verbunden zu seyn, jedwede etwas lange Note mit einem Triller zu bezeichnen: so begehet man eben so heßliche als gewöhnliche Fehler. Dieses sind die lieblichen Trillerchen, von denen schon im Eingange §. 10. etwas erwehnt worden ist.

§. 22.

Der Triller von unten mit seinem Zeichen und seiner Ausführung ist Tab. IV. bey Fig. XXXIV. zu sehen. Weil dieses Zeichen ausser dem Claviere nicht sonderlich bekandt ist, so pflegt dieser Triller auch wohl so bezeichnet zu werden (*), oder man setzt das gewöhnliche Zeichen eines tr. und überläßt dem Gutbefinden des Spielers oder Sängers, was für eine Art von Triller er da anbringen will.

§. 23.

Weil dieser Triller viele Noten enthält, so erfordert er zu seinem Sitze eine lange Note und hat also auch den gewöhnlichen Nachschlag, es wären denn geschwinde Nachschläge ausgeschrieben. Man richtet sich hierinnen nach dem, was bey dem ordentlichen Triller angeführt worden ist.

§. 24.

Die bey Fig. XXXV. angeführten Exempel sind merckwürdig. Bey (a) sehen wir, wie der Nachschlag nach einer Haltung angebracht wird; bey (b) könnte der Nachschlag weg bleiben wegen des folgenden Sechzehntheils, ingleichen bey (c) wegen zwey drauf folgender Zweyunddreyßigtheile; alleine wenn die Zeit-Maß langsam genug ist, oder gar eine Cadentz bey diesem Gedancken angebracht worden ist, oder eine Fermate drauf folgt, bey welchen beyden letzteren Fällen nach Belieben kan angehalten werden: so macht man den Nachschlag und hängt die folgenden kurtzen Noten gleich dran, doch so, daß die letzte etwas langsamer bleibt als die übrigen (d); dieser anjetzo so gewöhnliche Zierath, glaube ich, kan also am besten aus dem bey (c) abgebildeten Exempel hergeleitet werden, ungeachtet man die letzten Noten davon zuweilen mit verschiedner Geschwindigkeit hervor zu bringen pflegt. Wir bemercken im Vorbeygehen bey diesem Exempel, daß man zuweilen in weichen Tonarten bey der Cadentz den Schluß-Triller, anstatt der Quinte des Basses, in der Sexte schlägt.

§. 25.

§. 25.

Tab. IV. Also kommt dieser Triller zwar überhaupt bey langen Noten, besonders aber am meisten vor Fermaten und Schlüssen vor. Ausserdem aber trifft man ihn bey der Wiederholung der vorigen Note Fig. XXXVI. (a), im Gange (b), und nach einem Sprunge (c) vor einer hinauf- und herunter gehenden Folge an. Bey langen Aushaltungen von einigen Tacten, welche man durchtrillert, kan der Triller, wenn er etwa matt werden wollte, aufs neue durch diese Art von Trillern einmahl angefrischt werden; jedoch muß dieses geschehen, ohne den geringsten Zeit-Raum leer zu lassen, folglich ist dieser Triller besonders den Fingern zuträglich, indem er ihnen gleichsam neue Kräfte zu trillern giebt. Man kan durch diesen Triller gantz bequem gantze Octaven durchgehen, und die Finger-Setzung wird durch die Paar Nötgen, welche im Anfange angehänget werden, um ein vieles erleichtert; bey Fig. XXXVII. sehen wir die Art, wie man durch eine allmählige Geschwindigkeit oft in diesen Triller bey einer Cadentz zu gehen pflegt, bey Fig. XXXVIII. wie dieser Triller mit guter Würckung gebraucht wird, wenn die Modulation sich verändert, und bey Fig. XXXIX. wie er auch in Einschnitten gebraucht wird.

§. 26.

Wenn in Sprüngen, welche auf einander folgen, Triller vorkommen Fig. XL, so findet der ordentliche allein statt, und derjenige würde unrecht thun, welcher um diesen Trillern eine besondere Schärffe zu geben, an diesem Orte entweder einen Triller von unten oder einen von oben machen wollte.

§. 27.

Dieser zuletzt genannte ist mit seinem rechten Zeichen und seiner Ausführung

führung bey Fig. XLI. abgebildet. Ausser dem Claviere pflegt er auch Tab. IV. dann und wann so angedeutet zu werden, wie wir bey (*) sehen.

§. 28.

Da er unter allen Trillern die meisten Noten enthält, so erfordert er auch die längste Note; dahero würden sich die beyden schon angeführten Arten von Trillern bey der unter Fig. XLII. angeführten Cadenz besser schicken als dieser. Vor diesem wurde er öfter gebraucht, wie heute zu Tage; jetzo braucht man ihn hauptsächlich bey der wiederholten vorigen Note Fig. XLIII. (a) im herunter gehen (b), und im herunter springen um eine Terzie (c).

§. 29.

Da wir schon erwehnt haben, daß man überhaupt bey Anbringung der Manieren besonders acht haben müsse, daß man der Reinigkeit der Harmonie keinen Schaden thue: so würde man aus dieser Ursache bey dem Exempel unter Fig. XLIV. am besten einen ordentlichen Triller, oder den von oben anbringen, weil der Triller von unten verbotene Quinten-Anschläge hervorbringet.

§. 30.

Der halbe oder Prall-Triller, welcher durch seine Schärffe und Kürze sich von den übrigen Trillern unterscheidet, wird von den Clavier-Spielern der bey Fig. XLV. befindlichen Abbildung gemäß bezeichnet. Wir finden allda auch seine Ausnahme vorgestellt. Ohngeachtet sich bey dieser der oberste Bogen vom Anfange biß zu Ende erstreckt, so werden doch alle Noten biß auf das letzte f angeschlagen, welches durch einen neuen Bogen so gebunden ist, daß es ohne Anschlag liegen bleiben muß. Dieser grosse Bogen bedeutet also bloß die nöthige Schleiffung.

§. 31.

Tab. IV Durch diesen Triller wird die vorhergehende Note an die folgende gezogen, also kömmt er niemahls bey gestossenen Noten vor. Er stellt in der Kürtze einen durch einen Vorschlag oder durch eine Haupt-Note an die folgende angeschlossenen Triller ohne Nachschlag vor.

§. 32.

Dieser Triller ist die unentbehrlichste und angenehmste, aber auch darbey die schwerste Manier. Er kommt entweder gar nicht zum Gehör, oder auf eine lahme und unausstehlige Weise, welche seinem natürlichen Wesen entgegen ist, wenn man ihn nicht vollkommen gut macht. Man kan ihn dahero seinen Schülern nicht wohl langsam weisen, wie die übrigen Manieren. Er muß recht prallen; der zuletzt angeschlagene oberste Ton von diesem Triller wird geschnellt; dieses Schnellen allein macht ihn würcklich, und geschiehet mit der im 7ten §. angeführten Art, und mit einer ausserordentlichen Geschwindigkeit, so, daß man Mühe hat, alle Noten in diesem Triller zu hören. Hieraus entstehet eine gar besondere Schärffe, gegen welche auch der schärffste Triller von anderer Art in keinen Vergleich kommt. Dieser Triller kan dahero eben so wohl, wie die kurtzen Vorschläge über einer geschwinden Note vorkommen, welche dem ohngeacht nicht verhindern darf, daß dieser Triller deßwegen doch so hurtig gemacht werden muß, daß man glauben sollte, die Note, worüber er angebracht wird, verlöhre nicht das geringste hierdurch an ihrer Geltung, sondern träffe auf einen Punct zur rechten Zeit ein. Dahero muß er nicht so fürchterlich klingen, als er aussehen würde, wenn man alle Nötgen von ihm allezeit ausschreiben wollte. Er macht den Vortrag besonders lebhaft und gläntzend. Man könnte allenfals, wenn es seyn müste, eher eine andere Manier oder auch die übrigen

Arten

Arten von Trillern missen, und den Vortrag so einrichten, daß man ihnen Tab.IV. aus dem Wege gehen und andere leichtere Manieren an ihre Stelle setzen könnte; nur ohne den Prall-Triller kan niemand zurechte kommen, und wenn alles übrige noch so gut ausgeführet worden wäre, so würde man dennoch bey dem Mangel an diesem Triller nicht zufrieden seyn können.

§. 33.

Weil er nicht anders als besonders geschickt und geschwind gemacht werden muß: so können ihn die Finger nur, welche vor den übrigen den besten Triller schlagen, am besten ausführen; folglich ist man oft schuldig, wie wir bey Fig. XLVI. sehen, Freyheiten wieder die Finger-Setzung und ausserordentliche Hülffs-Mittel vorzunehmen, damit man in der Folge diesen Triller gut machen könne; doch muß dieses so geschickt geschehen, daß der Vortrag nicht darunter leidet.

§. 34.

Dieser Prall-Triller kan nicht anders als vor einer fallenden Secunde vorkommen, sie mag nun durch einen Vorschlag oder eine grosse Note entstehen Fig. XLVII. Man findet ihn über kurtzen Noten (a), oder solchen welche durch einen Vorschlag kurtz werden (b). Deßwegen wenn er auch über fermirenden Noten vorzukommen pflegt, so hält man den Vorschlag gantz lang, und schnappt hernach gantz kurtz mit diesem Triller ab, indem man den Finger von der Taste entfernet (c).

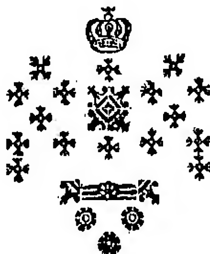
§. 35.

Man findet ihn oft ausser den Cadentzen und Fermaten, bey Passagien, wo drey oder auch mehrere Noten herunter steigen Fig. XLVIII, und, weil er die Natur eines Trillers ohne Nachschlag hat, welcher sich herunter nei-

Tab. V. get, so ist er, wie dieser, in Fällen anzutreffen, wo auf lange Noten kurtze hinter her folgen, wie wir Tab. V. bey Fig. XLIX. sehen.

§. 30.

Bey Gelegenheit des Vortrags dieses Trillers mercken wir noch an, daß sich auf dem Forte piano, wenn diese Manier leise gemacht werden soll, eine bey nahe unübersteigliche Schwierigkeit findet. Man weiß, daß alles Schnellen durch einen gewissen Grad der Gewalt geschehen muß; diese Gewalt macht allezeit den Anschlag auf diesem Instrumente starck; unser Triller kan gantz und gar nicht ohne Schnellen hervor gebracht werden; also leidet ein Clavier-Spieler allezeit hierinnen, um so viel mehr, da dieser Triller gar sehr oft theils allein, theils in Gesellschafft des Doppel-Schlags nach einem Vorschlag, und folglich nach den Regeln des Vortrags aller Vorschläge, piano vorkömmt. Diese Unbequemlichkeit ereignet sich bey allem Schnellen, besonders aber hier bey der schärfsten Art von Schnellen. Ich zweifle, ob man auch durch die größte Uebung, die Stärcke des Anschlags bey diesem Triller auf benanntem Instrumente allezeit in seiner Gewalt wird haben können.



Vierte

Vierte Abtheilung.

Von dem Doppelschlage.

§. 1.

er Doppelschlag ist eine leichte Manier, welche den Gesang zu- Tab. V. gleich angenehm und glänzend macht. Seine Andeutung und Ausübung finden wir Tab. V, bey Fig. L. abgebildet. Wir sehen hierbey die Nothwendigkeit, bey drauf folgenden Octaven- oder anderen weiten Sprüngen diesen Doppelschlag mit vier Fingern zu machen. Man pflegt in diesem Falle zwey Ziffern neben einander über die Note zu setzen.

§. 2.

Weil er die allermeiste Zeit hurtig ausgeführet wird, so habe ich die Geltung seiner Nötgen, welche er enthält, so wohl bey langsamer als auch geschwinder Zeitmaß entwerffen müssen. Er hat auch das bey (*) befindliche Zeichen. Ich habe dismahl das erstere erwählt, um aller sich etwa ereignenden Zweydeutigkeit wegen der Ziffern aus dem Wege zu gehen.

§. 3.

Diese Manier wird so wohl in langsamen als auch geschwinden Stücken, bey Schleiffungen so wohl als auch bey gestossenen Noten angebracht. Eine gantz kurtze Note verträgt sie nicht wohl, weil hierdurch wegen der vielen Noten, welche sie enthält und welche doch eine gewisse Zeit erfordern, der Gesang leicht undeutlich werden kan.

§. 4.

Man findet den Doppelschlag theils allein über einer Note, theils in

Tab. V. Gesellschafft des unter ihm befindlichen Prall-Trillers, theils, nach einer oder zweyen kleinen drey mahl geschwänzten Nötgen, welche vor einer Note stehen und sich, wie wir in der Folge sehen werden, von den Vorschlägen unterscheiden.

§. 5.

Der Doppelschlag allein kommt entweder gerade über einer Note oder nach selbiger etwas zur rechten Hand vor.

§. 6.

Im erstern Falle findet man ihn Fig. LI. bey gehenden Noten (a), bey springenden (b), bey Einschnitten (c), bey Cadentzen (d), bey Fermaten (e), ex abrupto so wohl bey dem Anfange (f) als in der Mitte (g), nach einem Vorschlage am Ende (h), über einer wiederholten Note (i), über der folgenden nach dieser wiederholten, wenn sie nicht aufs neue wiederholt wird, sie mag gehen (k) oder springen (l), ohne Vorschlag, mit solchem, über diesen (m), nach diesem, u. s. w.

§. 7.

Diese schöne Manier ist gleichsam zu gutwillig, sie schickt sich fast allerwegens hin, und wird aus dieser Ursache oft gar sehr gemißbraucht, indem viele glauben, die gantze Zierde und Annehmlichkeit des Clavier-Spielens bestehe darinnen, daß sie alle Augenblicke einen Doppelschlag anbringen. Es wird also nöthig seyn, dessen geschickte Anbringung näher zu untersuchen, weil ohngeachtet dieser Gutwilligkeit ein Hauffen verführerischer Gelegenheiten vorkommen können, wo diese Manier nicht gut thut.

§. 8.

Da diese Manier in den mehresten Fällen gebraucht wird, um die Noten

ten gläntzend zu machen, so werden gemeiniglich die, so wegen des Affeckts Tab. V.
unterhalten und simpel vorgetragen werden müssen, und wobey denen, so den wahren Vortrag und Druck nicht verstehen, die Zeit insgemein zu lang wird, dadurch verdorben. Ausserdem pflegt sich bey diesem Doppelschlag der Fehler einzuschleichen, welcher bey dem Gebrauch aller Manieren zu vermeiden ist, nehmlich der Ueberfluß.

§. 9.

Aus der Betrachtung, daß diese Manier in der Kürtze die Stelle eines ordentlichen Trillers mit dem Nachschlage vertritt, kan man schon eine nähere Einsicht in den rechten Gebrauch dieses Doppelschlages kriegen.

§. 10.

Da dieser Doppelschlag die allermeiste Zeit geschwinde gemacht und die oberste Note nach der schon angeführten Art geschnellt wird, so begehet man einen Fehler, wenn man bey einer langen Note statt des ordentlichen Trillers den Doppelschlag gebraucht, weil diese Note, welche durch den Triller ausgefüllt werden sollte, hierdurch zu leer bleibt.

§. 11.

Ich muß bey dieser Gelegenheit einer Ausnahme gedencken, welche sich ereignet, wenn man in langsamen Tempo wegen des Affeckts so wohl bey dem Schlusse Fig. LII, als auch ausser dem nach einem Vorschlage von unten (a) statt des Trillers einen leisen Doppelschlag macht, indem man die letzte Note davon so lange unterhält, biß die folgende eintritt.

§. 12.

Aus der Aehnlichkeit dieses Doppelschlags mit einem Triller mit dem Nachschlage folgt, daß der erstere sich ebenfalls mehr nach hinauf

als

Tab. V. als herunterwärts neiget. Man trillert also bey geschwinden Noten gantze Octaven und weiter bequem durch diese Manier hinauf, aber nicht herunter. Dieser offt vorkommende Fall wird gemeiniglich ausser dem Claviere so angedeutet, wie wir bey Fig. LIII. sehen. Bey geschwinden herunter gehenden Noten hat also der Doppelschlag nicht statt.

§. 13.

Es fließt ferner aus dieser Aenlichkeit, daß man unsre Manier ohne Bedencken über Noten, welche springen, anbringen könne Fig. LIV. Wir sehen hierbey hinauf- und herunterspringende Exempel.

§. 14.

Ohngeachtet der Doppelschlag gerne über einer wiederholten Note angebracht wird, so verträgt ihn in diesem Falle eine drauf folgende steigende Secunde dennoch eher als eine herunter gehende, indem der Anschlag bey diesem letztern Falle besser thut, Fig. LV.

§. 15.

Ausserdem kommt der Doppelschlag offt nach langen Vorschlägen über etwas langen Noten vor, wie wir Tab. V. Fig. LI. bey (c) (e) (f) und (h) gesehen haben. Wir mercken hierbey an, daß der Doppelschlag über einem Vorschlage (denn die im vorigen §. angeführten wiederholten Noten sind fast allezeit Vorschläge) nicht leidet, daß die folgende Note einen Zierath bekomme Fig. LVI; es sey denn dieser Vorschlag vor einer Fermate, wobey er auch wegen des darüber befindliche Zeichens länger gehalten wird, als seine Geltung erfordert; die letzte Note von diesem Doppelschlage wird unterhalten, daß man also ohne Eckel gar wohl nach einem kleinen Zwischen-Raume in den darauf folgenden langen Mordenten hinein gehen kan (a).

§. 16.

§. 16.

Vorschläge, welche die vorhergehende Note nicht wiederholen, leiden über sich keinen Doppelschlag Fig. LVII, ob er schon über der drauf folgenden Auflösung angebracht wird, (a). Tab. V.

§. 17.

Da man ausser dem Claviere das Zeichen des Doppelschlags eben so wenig kennet, als nöthig diese Manier in der Musick ist: so deutet man sie durch das gewöhnliche Zeichen des Trillers, oder wohl gar durch das Zeichen des Mordenten, welches manchmahl einen Triller vorstellen soll, an. Bey Fig. LVIII. finden sich ein Hauffen Exempel, bey welchen allen der Doppelschlag besser und bequemer ist als der Triller. Die mit einem (*) bezeichneten enthalten den eigentlichen Sitz eines Doppelschlages, weil alda keine andere Manier statt hat. Die mit (1) (2) (3) und (4) bezeichneten Figuren, wobey aber die letzte Note allezeit die wiederholte mittelste seyn muß, sind eben so gewiß ein Sitz eines Trillers, als eines Doppelschlags bey geschwindem Tempo. Bey dem Exempel (x) wird zuweilen in langsamer Zeit-Maaß nach dem Doppelschlage noch ein Vorschlag an dieselbe Note gehängt.

§. 18.

Der Mangel an Kennzeichen der Manieren ausser unserm Instrumente nöthigt also die Componisten offt das Zeichen des tr. dahin zu setzen, wo der Triller entweder wegen der Geschwindigkeit kaum möglich oder wegen der Schleiffung ungeschickt ist. Das letzte Exempel mit zweyerley Endigung, unter dem Titel: Recit, von denen bey der ersten die letzte Note von dem Doppelschlage nicht, wie gewöhnlich unterhalten wird, um das Sprechen nachzuahmen, erfordert über der vorletzten Note in beyden Fällen ausdrücklich einen Doppelschlag. Da man nun ohnmöglich das Zeichen des tr. hier-

Tab. V. bey setzen kan, so muß man, wenn man kein anders hat, diese Noten der Discretion der Spielenden überlassen.

§. 19.

Der Doppelschlag kommt zwar, wie wir Tab. V. Fig. LI. bey (e) gesehen haben, über einer Fermate vor, wo man durch einen Vorschlag von unten hinein gegangen ist, niemahls aber findet man ihn über einer Schluß-Note, wo vorher ein Vorschlag von unten gewesen ist, Fig. LIX. In beyden Fällen aber kan er vorkommen nach einem Vorschlage von oben (a) und Fig. LI. (h).

§. 20.

Ohngeachtet der Aehnlichkeit des Doppelschlages mit dem Triller unterscheidet sich doch der erstere von dem letztern durch zwey Stücke: erstlich dadurch, indem er seine letzten Noten nicht geschwinde mit der folgenden verbindet, weil die ersten geschwinder sind als die letzte, und also vor der folgenden Note allezeit ein kleiner Zeit-Raum überbleiben muß; zweytens dadurch, daß er zuweilen seinen Schimmer ablegt, und bey langsamen Stücken voller Affeckt mit Fleiß matt gemacht wird, Fig. LX. Dieser Ausdruck pflegt auch so angedeutet zu werden, wie wir bey (a) sehen.

§. 21.

Der Doppelschlag allein kommt auch nach einer **Note** oder **Vorschlag** vor, und zwar erstlich, wenn solche etwas lang sind Fig. LXI. (a); zweytens, bey einer Bindung (b), und drittens, wenn Punckte nachfolgen, (c).

§. 22.

Im ersten Falle geschiehet dieses bey allerley Bewegung, nur nicht wohl

wohl vor einer fallenden Secunde. Wenn man zuweilen bey einer Ca- Tab. V.
dentz keinen Triller anbringen will, so macht man nach dem Vorschlage von unten, welcher in die Schluß-Note hinein gehet, einen Doppelschlag (*); es darf aber alsdenn über der letzten Note kein Mordent gemacht werden. Die Eintheilung des Doppelschlags ist bey allen Exempeln unter (a) dieselbe, welche zuletzt abgebildet ist.

§. 23.

Im zweyten Falle entstehet nach der bindenden Note ein Punckt und die letzte Note des Doppelschlags macht mit der gebundenen eine Note aus; ist die Zeitmaaß aber hurtig, so fällt der Punckt weg; beyde Eintheilungen sind bey (b) deutlich angezeigt. Dieses Exempel kommt oft vor Cadentzen vor.

§. 24.

Im dritten Falle entstehen zwey Punckte, zwischen welchen der Doppelschlag gemacht wird (c). Die Eintheilung finden wir bey (2) in Noten ausgeschrieben und ist allezeit dieselbe. Dieser Fall kömmt oft vor, wenn das Tempo so langsam ist, daß diese Art von Noten zu langweilig werden will, ingleichen bey Einschnitten (1), und vor den Cadentzen, wenn nach einer punctirten Note in demselben Tone ein Triller darauf folget (2). Bey heruntergehenden punctirten Noten von keiner besondern Länge, kommt diese Art den Doppelschlag anzubringen nicht vor. Das Exempel (3), wenn es soll durch diese Manier ausgefüllet werden, stellet einen eigentlichen Sitz des Doppelschlags vor, weil ein Triller statt dessen, so wohl über der ersten Note, als auch nach ihr, allezeit falsch ist. Wir sehen aus der Abbildung dieses Exempels, daß der Doppelschlag so wohl nach der ersten als über der zweyten Note (4) angebracht wird. Aus der dabey be-

Tab. V. findlichen Eintheilung kan man leicht urtheilen, daß zu diesem Falle ein langsames Tempo erfordert wird.

§. 25.

Das Versetzungs-Zeichen bey dem Doppelschlage erkennet man, wie bey den Trillern, aus dem vorhergehenden, aus der Folge und aus der Modulation. Diese Manier leidet eben so wenig, wie die Triller, in sich eine überflüßige Secunde Tab. IV, Fig. XXX. (d).

§. 26.

Das nöthige Schnellen bey dem Doppelschlage, wozu der kleine Finger nicht geschickt genung ist, erfordert zuweilen eine etwas weniges gespannte Applicatur. Fig. LXII.

§. 27.

Wenn bey dem Doppelschlage die zwey ersten Noten durch ein scharfes Schnellen in der größten Geschwindigkeit wiederholt werden, so ist er mit dem Prall-Triller verbunden. Man kan sich diese zusammen gesetzte Manier am deutlichsten vorstellen, wenn man sich einen Prall-Triller mit dem Nachschlage einbildet. Diese Manier giebt dem Clavier-Spielen zugleich eine besondere Anmuth und Glantz. Sie stellt in der Kürtze und in einer grössern Lebhaftigkeit einen angeschlossenen Triller mit dem Nachschlage vor. Man muß sie also mit diesem nicht verwechseln, indem sie sich so weit davon unterscheidet, als der Prall-Triller und der Doppelschlag von dem ordentlichen Triller. Diese Manier ist sonst noch nicht angemerckt worden. Wegen des langen Bogens über der letzten Figur beziehe ich mich auf das, was bey dem Prall-Triller angeführt ist. Ich habe sie so bezeich-

bezeichnet, und sie sieht in der Ausführung so aus, wie beydes bey Fig. LXIII. abgebildet ist. Tab. V.

§. 28.

Dieser prallende Doppelschlag findet sich ohne und nach einem Vorschlage; niemahls aber kan er anders vorkommen, als der Prall-Triller, nehmlich nach einer fallenden Secunde, von welcher er gleichsam abgezogen wird Fig. LXIII. und LXIV. Da diese zusammen gesetzte Manier mehr Noten enthält, als die einfachen Manieren, woraus sie besteht, so füllt sie auch die Geltung einer etwas langen Note besser aus; folglich wird sie auch in diesem Falle lieber gebraucht als der Prall-Triller allein, Fig. LXV. Hingegen thut der Prall-Triller allein, bey dem Exempel (*), in Allegretto und in einer noch hurtigern Zeitmaaße besser als zusammen gesetzt. Man kan überhaupt mercken, daß so wohl der einfache als prallende Doppelschlag an den Stellen selten gut thut, wo ein Triller ohne Nachschlag statt hat.

§. 29.

Wenn in langsamer Zeitmaaße drey Noten herunter steigen, so entsteht vor der mittelsten ein Vorschlag, worauf über solcher der prallende Doppelschlag eintritt, welchen ein abermahliger Vorschlag vor der letzten Note nachfolget. Dieser Fall ist bey Fig. LXVI. einfach (a), mit seinen Zierathen (b), und mit seiner Ausführung (c) abgebildet. Der erste Vorschlag ist etwas gewöhnliches bey langsamen Noten, indem er sie gut ausfüllt; ausserdem aber war er hier nöthig, um den prallenden Doppelschlag bequem und nicht eher anzubringen, als biß die Hälfte der Note, worüber er sich befindet, vorbey war, welche Hälfte er just ausfüllt. Der letzte Vorschlag dient nicht nur zur Verkürtzung der letzten langen Note, damit sie wegen ihrer Dauer ein Verhältniß mit der vorigen bekomme, sondern er ist

Tab. V. auch nöthig wegen der Natur des Doppelschlages, welcher, wie der ihm ähnliche Triller mit dem Nachschlage, sich gerne in die Höhe neiget. Man darf diesen letzten Vorschlag nicht von seiner Note abreissen, (1) weil es ein Vorschlag und kein Nachschlag seyn soll, (2) weil nach der gegebenen Erklärung von den Doppelschlägen, die letzte Note derselben niemahls mit der folgenden sogleich verbunden werden darf, und allezeit ein kleiner Zeit-Raum übrig bleiben muß, damit widrigenfalls kein Triller mit der dritten verwerflichen nachschlagenden Note daraus entstehe; (3) um die proportionirte Geltung der letzten Note beyzubehalten. Wir sehen hier abermahl, was das Abreissen der Vorschläge von ihrer Note für Schaden thun kan. Dieses leichte zu verhüten, macht man den prallenden Doppelschlag nach der Regel so scharf als möglich, damit das c wie ein simples Sechzehntheil zu klingen scheine; hierdurch wird der folgende Vorschlag hinlänglich von dieser Manier abgesondert. Ohngeachtet die abgebildete Ausführung dieser Passagie ziemlich bunt aussieht und noch fürchterlicher scheinen könnte, wenn sie so, wie sie simpel bey dem Adagio oft vorzukommen pflegt, nehmlich mit noch einmahl so geschwinden Noten ausgeschrieben würde; so beruht doch die gantze Kunst der geschickten Ausführung auf die Fertigkeit einen rechten scharffen Prall-Triller zu machen, und die Ausnahme muß alsdenn gantz natürlich und leichte ausfallen. Bey (d) ist das Exempel etwas verändert, es behält aber dennoch dieselbe Ausführung bey den letzten zwey Noten.

§. 30.

Da der Doppelschlag allein eben so wohl wie der Triller mit dem Nachschlage, wegen dieses letztern allezeit einen Finger zum Hinterhalt haben muß; da das Schnellen, welches hierbey so wohl als vornehmlich bey dem

hinzu

hinzu gesetzten Prall-Triller, nur mit einigen Fingern gut ausgeübet wer- Tab. V.
den kan, so ereignet sich wegen der Finger-Setzung bey dieser zusammen verbundenen Manier oft eine der grösten Schwierigkeiten, welchen abzuhelffen besondere Freyheiten vorgenommen werden müssen. Bey Fig. LXVII. findet man einige Fälle dieser Art. Bey dem Exempel (a) wird durch einen kleinen Ruck mit der Hand nach der lincken Seite nach dem e mit dem zweyten Finger, der dritte aufs folgende d gesetzt, aber nicht über den zweyten geschlagen, wie die verwerflichen Applicaturen lehren. Das Exempel (b) erfordert wegen dieser zusammengesetzten Manier, daß man mit dem dritten Finger von dem halben Tone herunter gleite. Die leichteste Finger-Setzung also bey diesem prallenden Doppelschlage ist die bey (c) abgebildete. Dem ohngeacht thut man dennoch wohl, wenn man ihn fleißig mit allen Fingern übet, weil sie dadurch starck und fertig werden; überdem hängt es nicht allezeit von uns ab, welche Finger wir gerne zu dieser oder jener Manier nehmen.

§. 31.

Man bringt zwar nicht leichte im Basse Manieren an, wenn sie nicht ausdrücklich angedeutet sind; dennoch kan man zuweilen bey dergleichen Gelegenheiten, wie wir bey Fig. LXVIII. sehen, den prallenden Doppelschlag brauchen.

§. 32.

Der Prall-Triller und der mit ihm vereinte Doppelschlag, da sie auf einem übel zu rechte gemachten Flügel gar nicht ansprechen, sind eine sichere Probe von dessen gleicher Befiederung. Man muß dahero billig Mitleyden mit den Clavieristen haben, da man ihnen gemeiniglich durch schlecht im Stande seyende Instrumente diese nöthigsten und vornehmsten Zierathen benimmt,

Tab. V. benimmt, welche alle Augenblicke vorkommen, und ohne welchen die meisten Stücke schlecht ausgeübet werden.

§. 33.

Wenn ein Doppelschlag über gestossenen Noten angebracht werden soll, so erhält er eine besondere Schärffe durch eben dieselbe im Anfange hinzugefügte Note, worüber er stehet. Diese noch nicht anders wo bemerckte Manier habe ich durch ein kleines Zweyunddreyßigtheil vor der mit dem Doppelschlage versehenen Note angedeutet. Diese dreyfache Schwäntzung bleibt bey allerley Geltung der folgenden Note und bey allerley Zeitmaaße unverändert, weil dieses Nötgen allezeit durch den geschwindesten Anschlag mit einem steiffen Finger heraus gebracht und sogleich mit der geschnellten Anfangs-Note des Doppelschlags verbunden wird. Auf diese Art entstehet eine neue Art vom prallenden Doppelschlage, welchen man zum Unterscheide wegen des nöthigen Schnellens gar wohl den geschnellten Doppelschlag nennen kan. Bey hurtigen Noten ist diese Manier bequemer als ein Triller, weil ich überhaupt glaube, daß der letztere am besten thut, wenn die Geltung der Note erlaubet, solchen wenigstens eine ziemliche Weile zu schlagen, indem man wiedrigenfalls eine andere Manier an diese Stelle setzen kan. Der Doppelschlag erhält durch dieses Nötgen eben den Glantz, welchen er durch den vereinbarten Prall-Triller erhält, nur bey gantz widrigen Fällen.

§. 34.

Denn, indem der prallende Doppelschlag allein nach einer fallenden Secunde und anders nicht gebraucht werden kan, wobey allezeit eine Schleiffung ist: so sind just dieses Intervall in derselben Bewegung und die geschleiften Noten überhaupt die eintzigen möglichen Hindernisse, diesen

geschnell-

geschnellten Doppelschlag anzubringen. Bey Fig. *LXIX.* finden wir sein Zeichen (a), seine Gestalt, in der Ausführung (b), und einige Fälle wobey er statt hat (c). Er kommt also im Anfange und in der Mitten, vor einem Gange und Sprunge, aber nicht über einer Schluß-Note vor, wenn sie auch kurtz abgefertiget werden sollte. Man kan hierbey mit anmercken, daß bey diesen Exempeln ausser dem Claviere das Zeichen des Trillers und bey den Clavier-Sachen das einfache Zeichen des Doppelschlags zu stehen pflegt. Tab. V.

§. 35.

Diese Manier kan entweder gar nicht gemacht werden, oder sie wird wenigstens nicht leichte ihre nöthige Lebhaftigkeit erhalten, wenn sie bey einer Note vorkommt, welche mit dem Daumen, dem vierten oder kleinen Finger gegriffen werden soll. Die übrigen Finger sind hierzu geschickter.

§. 36.

Man verwirre diese unsere Manier ja nicht mit dem einfachen Doppelschlage, welcher nach einer Note vorkommt. Sie sind gar sehr unterschieden, indem der letzte eine gantze Weile nach der Note eintritt und bey geschleiften und ausgehaltenen Noten zu finden ist. Die Figuren beyder Manieren beysammen sehen wir unter Fig. *LXX*, um ihren Unterschied deutlich zu erkennen.

§. 37.

Endlich kömmt der Doppelschlag auch nach zwey kleinen Zweyunddreyßigtheilen vor der Note, worüber er stehet, vor. Diese Nötgen werden so geschwind als möglich an den Doppelschlag gehängt und mit ihm verbunden. Die dreyfache Schwäntzung bleibt ebenfalls allezeit unverän-

Tab. V. dert. Diese noch zeithero von niemanden angemerckte Manier stellt in der Kürtze einen Triller **von unten** vor, und wird also auch an dessen Stelle über einer kurtzen Note gebraucht. Man kan diese Manier den **Doppelschlag von unten** nennen. Sein Zeichen und seine Ausführung ist bey Fig. *LXXI.* abgebildet.



Fünfte Abtheilung.

Von dem Mordenten.

§. 1.



Der **Mordent** ist eine nöthige Manier, welche die Noten zusammen hängt, ausfüllet und ihnen einen Glantz giebt. Er ist bald lang bald kurtz. Sein Zeichen im erstern Falle ist Tab. V. bey Fig. *LXXII.* nebst der Ausführung abgebildet; jenes wird niemahls verlängert, diese aber wohl, wenn es nöthig ist (a). Der kurtze Mordent nebst seiner Würckung ist bey (b) zu sehen.

§. 2.

Ohngeachtet man gemeiniglich einen langen Mordenten nur allein über lange Noten, und einen kurtzen über kurtze Noten abzubilden pflegt; so findet sich dennoch jener oft über Viertheilen und Achttheilen, nachdem die Zeitmaaße ist, und dieser über Noten von allerley Geltung und Länge.

§. 3.

Man hat noch eine besondere Art, den Mordenten, wenn er gantz kurtz seyn soll, zu machen (c). Von diesen beyden zugleich angeschlagenen Noten

ten wird allein die oberste gehalten, die unterste hebt man gleich wieder auf. Tab. V. Dieser Ausdruck ist nicht zu verwerffen, so lange als man ihn seltener als die anderen Mordenten anbringt. Er kommt bloß ex abrupto, d. i. ohne Verbindung vor.

§. 4.

Diese Manier liebt hinaufgehende oder springende Noten vorzüglich; bey herunter springenden kommt sie nicht so offt, bey fallenden Secunden gar nicht vor. Sie läßt sich im Anfange, in der Mitte, und am Ende eines Stückes finden.

§. 5.

Sie hängt die geschleiften Noten, sie mögen gehen oder springen, ohne und mit einem Vorschlage zusammen Fig. LXXIII. Dieses Verbinden geschiehet am öffterſten bey einer steigenden Secunde; dann und wann auch ausserdem durch Vorschläge (*). Wenn der Mordent über einem Vorschlage von unten, vor einem Sprunge sich finden läßt (a), so muß die Haupt-Note lang seyn, damit sie so viel als nöthig ist von ihrer Geltung verliehren könne, um diesem Vorschlage durch einen langen Mordenten einen Nachdruck zu geben. In diesem Falle verbindet und füllet diese Manier zugleich. Bey den Recitativen pflegt dieser Fall zuweilen vorzukommen.

§. 6.

Der Mordent nach einem Vorschlage wird nach der Regel des Vortrags der Vorschläge leise gemacht.

§. 7.

Der Mordent wird bey auszuhaltenden Noten zur Ausfüllung gebraucht; also trifft man ihn, wie wir bey Fig. LXXIV. sehen, über binden-

Tab.V. den (a), punctirten (b), und rückenden Noten an; diese letzten mögen auf einem Tone offt hinter einander (c), oder bey Abwechselung der Intervallen rücken (d). Bey dieser letztern Art von Noten läßt sich der Mordent am besten über der einmahligen Wiederholung des vorigen Tones anbringen (e). In diesen Rückungen füllt der Mordent nicht allein, sondern er macht zugleich die Noten glänzend.

§. 8.

Bey den Exempeln mit (a) und (b) kan man anmercken, daß man, wenn ja die Zeitmaaß so langsam wäre, daß auch ein langer Mordent zum Ausfüllen nicht hinreichen wolte, diese langen Noten dadurch verkürzet, indem man sie noch einmal anschlägt, und ohngefähr so vorträgt, wie wir in der Abbildung unter eben den Buchstaben sehen. Diese Freyheit muß man nicht anders als aus Noth und Vorsicht brauchen. Man muß den Absichten des Verfassers eines Stückes dadurch nicht Tort thun. Man wird diesem Fehler dadurch leicht entgehen können, wenn man durch den gehörigen Druck und durch die Unterhaltung einer Note gewahr wird, daß unser Instrument den Ton länger aushält, als viele glauben mögen. Man muß also bey Gelegenheit des langen Mordenten weder die Schönheit des Nachklangs verhindern, und denselben, so wie die übrigen, weder über jeder etwas langen Note anbringen, noch zu lange aushalten. Bey allen Ausfüllungen durch Mordenten muß allezeit noch ein kleiner Zeit-Raum übrig bleiben und der am besten angebrachte Mordent wird eckelhafft, wenn er sich wie der Triller, in einer geschwinden Verbindung an die folgendende Note anschließt.

§. 9.

Der Mordent über springenden und abgestossenen Noten giebt ihnen einen

einen Glantz. Es wird hierzu meistentheils der kurtze gebraucht. Man findet ihn über Noten, welche man in Ansehung der Harmonie anschlagende zu nennen pflegt, und welche daher offt von besonderm Gewichte sind, Fig. LXXV. (a); bey gewissen Brechungen (b), und bey vollstimmigen Griffen in der Mitte (c); allwo bey einer etwas langen Note auch der lange Mordent statt haben kann; diese Manier kommt ebenfals vor bey abgestossenen punctirten Noten, wo die Puncte nicht gehalten werden (d), und wo Pausen darauf folgen (e). Wenn nach einigen kurtzen Noten, welche theils um eine Secunde steigen (f), theils springen (g) eine längere nachfolget: so wird er bey dieser leztern angebracht. Tab. V.

§. 10.

Unter allen Manieren, kommt der Mordent im Basse, ohne daß man ihn andeutet, am öfftersten vor, und zwar über Noten, welche in die Höhe gehen (h), oder springen (i), bey und ausser Cadentzen, besonders wenn der Baß nachhero eine Octave herunter springt (k).

§. 11.

Wegen der Versetzungs-Zeichen richtet sich diese Manier, wie die Triller nach den Umständen. Offt kriegt der unterste Ton dieser Manier, wegen der Schärffe, ein Versetzungs-Zeichen Tab. VI. Fig. LXXVI. Tab. IV

§. 12.

Damit man nach einer kurtzen Note die nöthigen Finger zum Mordenten gleich und frey habe, so nimmt man zuweilen eine besondere Finger-Setzung vor Fig. LXXVI. Diese Applicatur erfordert ein mässiges Tempo und rechtfertiget sich aus der kurtzen Abfertigung der punctirten Noten, vermöge welcher nach eingesetztem vierten Finger der Dau-

Tab. VI. men und der zweyte Finger zur Ausübung des Mordenten gleich bereit da seyn müssen. Man hat bey der langen Note mit dem dritten Finger Zeit genung, die Hand um ein weniges nach der rechten Seite zu rücken. Wenn diese Passagie ohne Puncte oder in geschwinder Zeit-Maasse vorkommt, alsdenn bleibt man bey der gewöhnlichen Ordnung der Finger.

§. 13.

Da wir gesehen haben, daß der Mordent, zumahl wenn er lang ist, bey lang auszuhaltenden Noten zur Ausfüllung gebraucht wird; so kann er auch nach einem Triller in diesem Falle vorkommen; man muß ihn aber durch die Theilung der langen Note von dem Triller absondern. Ausser dieser Vorsicht würde es unrecht seyn, unmittelbar nach dem Triller den Mordenten anzubringen, weil man niemahls die Manieren hinter einander häuffen soll. Nach der bey Fig. LXXVII. abgebildeten Ausführung eines Exempels ist also beyden Anmerckungen ihr Recht wiederfahren. Die Währung des Mordenten richtet sich nach dem Tempo, welches allerdings nicht geschwinde seyn darff, weil man sonst dieses Hülffs-Mittel nicht nöthig hat.

§. 14.

Bey dieser Gelegenheit kann man anmercken, daß der Mordent und der Prall-Triller zwey entgegengesetzte Manieren sind. Der letzte kan nur auf eine Art, nehmlich bey einer fallenden Secunde angebracht werden, wo gar niemahls ein Mordent statt hat. Das eintzige haben sie mit einander gemein, daß sie beyderseits in die Secunde hineinschleiffen, der Mordent im hinaufsteigen, und der Prall-Triller im heruntergehen. Bey Fig. LXXVIII. sehen wir diesen Fall deutlich vorgestellt.

§. 15.

Bey Gelegenheit des Mordenten muß ich einer willkührlichen Manier Erwehnung thun, welche wir zuweilen in langsamen Stücken im Anfange, und vor Fermaten oder Pausen, besonders von den Sängern hören. Die simpeln Noten, wo diese Manier statt hat, sammt ihrer Ausführung finden wir unter Fig. LXXIX. Da diese letztere den Noten eines Mordenten vollkommen ähnlich ist, und der Fall, wo man sie trifft, einen Mordenten leidet, nur daß er nach dem gewöhnlichen Vortrage zu bald vorbey gehen dürffte, so kan man diese Manier für einen langsamen Mordenten ansehen, welcher ausser diesem Falle verwerflich ist. Tab. VI.



Sechste Abtheilung.

Von dem Anschlage.

§. 1.

Wenn man statt einen Ton simpel anzugeben, die vorige Note noch einmahl wiederhohlet, und alsdenn mit einer Secunde von von oben in die folgende herunter geht; oder wenn man statt diese vorhergehende Note zu wiederholen, die Untersecunde von der folgenden zuerst anschläget, und darauf mit der Secunde von oben in dieselbe geht: so nennet man dieses den Anschlag.

§. 2.

Wir werden diese Manier aus der Tab. VI Fig. LXXX. befindlichen Abbildung deutlicher kennen lernen, vermöge welcher wir sehen daß sie auf zweyerley Art vorkommt. Tab. VI.

§. 3.

§. 3.

Tab.VI. Der Vortrag von diesen Nötgen ist im erstern Falle nicht so hurtig als im zweyten, allezeit aber werden sie schwächer als die Haupt-Note gespielt Fig. *L*XXXI. Der Gesang wird durch diese Manier gefällig, indem die Noten theils gut zusammen gehängt, theils auch einigermaaßen ausgefüllt werden.

§. 4.

Bey der letzten Art findet oft ein Punckt zwischen den beyden kleinen Nötgen statt, die erstere hingegen leidet keine Veränderung, sie wird nur bey gemäßigter Zeitmaaße gebraucht, wenn die folgende Note in die Höhe springt. Bey Fig. *L*XXXII. finden wir einige Fälle abgebildet.

§. 5.

Der Anschlag, wenn durch die kleinen Nötgen die Secunde darüber oder darunter von der folgenden Note vorhero zum Gehör kommt, kan wegen der Geschwindigkeit dieser Nötgen auch in geschwinderer Zeitmaaße gebraucht werden. Bey Fig. *L*XXXIII. befindet sich ein Exempel, welches uns den eigentlichen Sitz dieses Anschlages zeiget, indem keine andere Manier statt dessen geschicklich angebracht werden kan. Dieses Exempel mit derselben Ausführung gilt nur so lange, als man es nicht langsamer als Andante spielt, ob es wohl in der Hurtigkeit zunehmen kan.

§. 6.

Ausser diesem Falle kan der Anschlag mit dem Tertien-Sprunge bey allen unter Fig. *L*XXXII. befindlichen Exempeln ebenfals statt haben. Man findet ihn auch bey eintzeln Noten zwischen Pausen Fig. *L*XXXIV. (a), und bey der Wiederholung eines Tones vor einer fallenden Secunde (b).

Bey

Bey dieser Wiederholung vor dem herunter steigenden Intervall ist er natürlicher als der Doppelschlag, so wie dieser besser thut vor einer steigenden Secunde (*). Hiernächst kan der Anschlag in langsamen Tempo auch sehr wohl gebraucht werden, indem er das Dissonirende der überflüßigen Secunde besser vermindert als der Doppelschlag (c) Man braucht ihn ferner vor einer steigenden Secunde (d) und Septime (e), ingleichen vor einem Vorschlage vor einer fallenden Secunde (f). Man mercke überhaupt, daß der Anschlag besser thut, wenn nachhero die Melodie fällt, als wenn sie steigt; bloß die Wiederholung einer mit dem Anschlage verzierten Note und ein langsames Tempo können hierinnen eine Ausnahme machen (g). Tab.VI.

§. 7.

Der Anschlag mit dem Punckte wird entweder durch einen Vorschlag von unten, oder durch die bey Fig. LXXXV. befindliche Vorstellung angedeutet. Er wird auf verschiedene Arten in den Tackt eingetheilet. In den Probe-Stücken habe ich dieses allezeit deutlich ausgedruckt. Der folgenden Note wird so viel von ihrer Geltung abgezogen, als dieser Anschlag beträgt.

§. 8.

Dieser Anschlag kommt in geschwinden Sachen niemahls vor. Er wird mit Nutzen bey affecktuösen Stellen gebraucht. Sein Sitz ist theils bey einer wiederholten (a), theils bey einer um eine Secunde gestiegenen Note (b), welche in beyden Fällen hernach entweder durch einen Vorschlag (b), oder ohne denselben (a) herunter steigen muß. Das Exempel (a) ist oft im Adagio ein Einschnitt. Das Tab. IV. Fig. XI. mit einem (*) bezeichnete Exempel verträgt wegen der langen Note f diesen Anschlag

Tab. VI. eher als einen blossen Vorschlag. Die Ausführung hiervon sehen wir Tab. VI, Fig. LXXXV. (c).

§. 9.

Man kan wegen des Anbringens dieser Manier nicht leicht fehlen, so bald man ihren Ursprung erweget. Wenn eine Note durch einen veränderlichen Vorschlag von unten um eine Secunde hinauf gehet, Fig. LXXXVI. (a), und, ehe die folgende Note angeschlagen wird, ein neuer kurtzer Vorschlag von oben darzu kommt (b), so entstehet zwischen diesen zwey Vorschlägen ein Punckt und folglich unsere Manier (c). Nur ist die Nothwendigkeit darbey, daß nachher eine oder mehrere Noten herunter steigen müssen.

§. 10.

Bey dem Vortrage dieses Anschlags ist zu mercken, daß die erste kleine Note vor dem Punckte jederzeit starck und die andere mit der Haupt-Note schwach angeschlagen werden. Die letzte kleine Note wird so kurtz als möglich an die Haupt-Note gehängt und alle drey werden geschleifft.

§. 11.

Bey Fig. LXXXVII. sehen wir noch mehrere Exempel mit ihrer Ausführung. Bey der Andeutung dieser Manier habe ich mit Fleiß die Art, um sie kennen zu lernen, beybehalten, vermöge welcher man diese Manier durch einen blossen Vorschlag nicht deutlich genug andeutet. Je mehr Affeckt der Gedancke enthält und je langsamer das Tempo ist, desto länger hält man den Punckt, wie wir unter dieser Figur bey NB. sehen.

Siebente Abtheilung.

Tab. VI.

Von den Schleiffern.

§. 1.


ie Schleiffer kommen ohne und mit einem Punckte vor. Ihr Vortrag liegt im Worte angedeutet. Sie machen die Gedancken fliessend.

§. 2.

Die Schleiffer ohne Punckte bestehen theils aus **zweyen**, theils aus **dreyen Nötgen**, welche man vor der Haupt-Note anschläget.

§. 3.

Die erstern werden durch zwey kleine Zweyunddreyßigtheile angedeutet Tab. VI. Fig. LXXXVIII. Bey dem Allabreve-Tackte können es auch Sechzehntheile seyn (*). Man findet diese Manier bißweilen so bezeichnet wie wir bey (a) sehen. Oft wird sie auch mit ihrer Ausführung ausgeschrieben (b).

§. 4.

Die Schleiffer von zweyen Nötgen unterscheiden sich noch von denen mit dreyen Nötgen auf zweyerley Art; (1) kommen jene allezeit vor einem Sprunge vor, allwo sie die Intervallen darzwischen ausfüllen Fig. LXXXVIII, diese hingegen, wie wir bald sehen werden, kommen auch ausser diesen vor; (2) werden jene allezeit geschwinde gespielt (b), diese aber nicht.

§. 5.

Tab. VI. Bey Fig. LXXXIX. (a) sehen wir die Ausführung dieses **Schleiffers von dreyen Nötgen.** Die Geschwindigkeit dieser Manier wird von dem Inhalte eines Stückes und dessen Zeitmaaße bestimmt. Da man von diesem Schleiffer noch kein gewöhnliches Zeichen hat, und seine Ausführung einem Doppelschlag in der Gegen-Bewegung vollkommen gleich ist; so habe ich ihn viel bequemer durch das bey (b) befindliche Zeichen angedeutet, als wenn ich statt dessen drey kleine Nötgen hätte setzen wollen, wie man zuweilen antrifft (c). Das Auge kan unsere Bezeichnungs-Art leichter übersehen und die Noten bleiben in der Nähe beysammen.

§. 6.

Diese Manier, liebt das sehr geschwinde und das sehr langsame, das gleichgültige und das alleraffecktuöseste, und wird also auf zweyerley sehr verschiedene Art gebraucht. (1) Bey geschwinden Sachen zur Ausfüllung und zum Schimmer; hier stellt sie bequem einen **Triller von unten** ohne Nachschlag vor, wenn die Kürtze der Note zu diesem Triller nicht hinreichen will Fig. XC, und wird allezeit geschwinde gemacht. Die folgenden Noten können gehen oder springen.

§. 7.

Im andern Falle wird dieser Schleiffer, als eine traurige Manier, bey matten Stellen, besonders im Adagio, mit Nutzen gebraucht. Er wird alsdenn matt und piano gespielt, und mit vielem Affeckte und mit einer Freyheit, welche sich an die Geltung der Noten nicht zu sclavisch bindet, vorgetragen. Sein gewöhnlichster Sitz ist auf der wiederholten Note Fig. XCI. (a). Ausserdem kommt er auch im hinaufgehen und springen vor (b). Man siehet hieraus, daß dieser Schleiffer alsdenn **ein langsam**

ausgefüllter Anschlag mit dem Terrien-Sprunge ist. Man kan Tab. VI. durch ihn eine Haltung ebenfals mit Affeckte ausfüllen (c).

§. 8.

Weil die Dissonantzien geschickter sind, Leidenschaften zu erregen als die Consonantzen, so trifft man diese Manier auch am öftersten über jenen an, und zwar bey einer langsamen Note, welche mit Fleiß entweder nicht völlig, oder wenigstens schleppend ausgefüllt wird. Sie wird mit eben diesen Umständen auch im Allegro gebraucht, wenn zumahl eine Versetzung der harten Ton-Art in die weiche vorkommt. Die kleine mangelhafte Septime, die überflüßige Sexte wenn sie die Quinte bey sich hat, ingleichen die Sexte mit der übermäßigen Quarte und kleinen Tertie und dergleichen harmonische Zusammenklänge mehr, leiden diesen Schleiffer besonders. Da die Folge bey allen Manieren hauptsächlich aus dem Basse zugleich mit erkannt wird, so kan man leicht urtheilen, daß diese Manier sich herunter neiget.

§. 9.

Wir lernen bey Gelegenheit dieses Schleiffers zweyerley: (1) daß man bey gewissen Gedancken mehr auf einen ungekünstelten matten Ausdruck, als auf die Ausfüllung sehen müsse, und daß man also bey langsamen Noten nicht eben allezeit verbunden sey, Manieren von vielen Noten zu wählen, indem man sonst statt dieses Schleiffers den **Doppelschlag von unten** brauchen könnte, welcher einige Aehnlichkeit in Noten mit ihm hat. (2) Daß man im Gegentheil auch nicht allezeit das affecktuöse einer Manier aus der Wenigkeit ihrer Noten erkennen müsse, weil sonst folgen würde, daß ein Anschlag, welcher nur aus zweyen Noten bestehet, mehr Affeckt enthielt, als unser Schleiffer, oder, welches einerley ist, wenn dieser Anschlag ausgefüllet wird.

§. 10.

Tab. VI. So bequem dieser aus dreyen Nötgen bestehende Schleiffer eine Traurigkeit erwecken kan, so viel Gefälligkeit erregt der Schleiffer aus zweyen Nötgen mit einem darzwischen stehenden Punckte.

§. 11.

Bey Fig. XCII. sehen wir ihn angedeutet. Seine Eintheilung ist so verschieden als bey keiner andern Manier. Sie wird ebenfals durch den Affeckt bestimmt. Ich habe deßwegen in den Probe-Stücken bey dieser Manier eben so wohl, als bey dem Anschlage mit dem Punckte, die Andeutung, auch zuweilen die Ausführ ung so deutlich, als es nur möglich gewesen ist, ausgedrückt.

§. 12.

Bey Fig. XCIII. finden wir unterschiedene Exempel mit ihrer verschiedenen Ausführung. Wir sehen bey (*) daß diese Eintheilung wegen des Basses besser ist als die drauf folgende. Ueberhaupt können die meisten von diesen Exempeln einen eigentlichen Sitz von dieser Manier vorstellen, indem man bey Anschauung der simpeln Noten bald aus der Härte der anschlagenden Dissonantz, bald aus dem Leeren der Octaven leicht mercken kan, daß dahin etwas gehöre. Es kan aber keine andere Manier alsdenn wohl angebracht werden als diese. Die folgenden Noten nach dieser Manier pflegen gemeiniglich herunter zu gehen, ob wir schon aus dem Exempel (x) sehen, daß der Gesang in demselben Tone bißweilen auch fortfahren kan.

§. 13.

Das übrige zum Vortrage dieser Manier ist bey Fig. XCIII. unter (1)

und (2) abgebildet. Wir finden allda, daß die Note mit dem Punckte Tab. VI. starck, die drauf folgende hingegen sammt der Haupt-Note schwach gespielt wird. Der Punckt über dem kleinen Bogen (1) bedeutet, daß über dieser Note der Finger eher aufgehoben werden muß als die Geltung dauret, folglich wird, wie bey (2) zu sehen ist, aus dem Punckte nach der Haupt-Note eine Pause.



Achte Abtheilung.

Von dem Schneller.

§. 1.

Den kurtzen Mordent in der Gegen-Bewegung, dessen höchsten Ton man schnellt, und die übrigen beyden mit dem steiffen Finger vorträget, habe ich jederzeit, ohne Veränderung, so angedeutet, wie wir Tab. VI. unter Fig. XCIV. sehen. Wegen dieses Schnellens kan man diese noch sonsten nicht bemerckte Manier gar wohl den **Schneller** nennen.

§. 2.

Dieser Schneller wird allezeit geschwinde gemacht und kommt niemahls anders als bey gestossenen und geschwinden Noten vor, welchen er einen Glantz giebt, und wo er just zur Ausfüllung zureicht.

§. 3.

Er thut in der Geschwindigkeit die Würkung eines Trillers ohne Nachschlag, und gleichwie der letztere mit dem Nachschlage eine steigende

Folge

Tab.VI. Folge liebt, so mag der Schneller gerne herunter gehende Noten nach sich haben, ohne Zweiffel, weil sein letztes kleines Nötgen und die Hapt-Note zusammen genommen einen Nachschlag von dem Triller in der Gegen-Bewegung vorstellen. Dem ohngeachtet unterscheidet er sich von den Trillern dadurch, daß er niemahls angeschlossen und bey Schleiffungen vorkommen kan.

§. 4.

Er muß sehr geschickt ausgeübt werden, weil er sich sonst nicht gut ausnimmt. Es können ihn daher bloß die stärckesten und fertigsten Finger bewerckstelligen, und man muß aus Noth oft mit einem Finger fortgehen, welches dem Stossen, so ihm natürlich ist, keinen Schaden thut, Fig. XCV. (a). Man kan diese Manier besonders auch bey den Einschnitten brauchen (b).



Neunte Abtheilung.

Von den Verzierungen der Fermaten.

§. 1.

So wenig meine Absicht gewesen ist, mich mit weitläuftigern Manieren, als die bißhero angeführten sind, abzugeben; so nöthig finde ich doch etwas weniges bey Gelegenheit der Fermaten davon anzuführen.

§. 2.

Man braucht diese letztern oft mit guter Würckung; sie erwecken eine

eine

eine besondere Aufmercksamkeit. Man deutet sie durch das gewöhnliche Tab. VI. Zeichen eines Bogens mit einem Punckte darunter an und hält so lange dabey stille, als es ohngefehr der Inhalt des Stückes erfordert.

§. 3.

Zuweilen fermirt man aus Affeckt, ohne daß etwas angedeutet ist. Ausserdem aber kommen diese Fermaten auf dreyerley Art vor. Man hält entweder über der vorletzten Note, oder über der letzten Note des Basses, oder nach dieser über einer Pause stille. Es sollte dieses Zeichen von Rechtswegen allezeit an dem Orte, wo man anfängt zu fermiren und allenfals noch einmahl, bey dem Ende der Fermate, angedeutet seyn.

§. 4.

Die Fermaten über Pausen kommen mehrentheils im Allegro vor, und werden gantz simple vorgetragen. Die andern zwey Arten findet man gemeiniglich in langsamen und affecktuösen Stücken, und müssen verziert werden, oder man fällt in den Fehler der Einfalt. Es können also allenfals bey den übrigen Stellen eines Stückes eher weitläuftigere Manieren gemisset werden als hier.

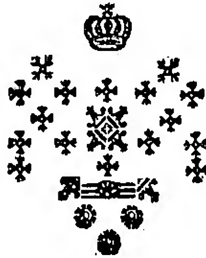
§. 5.

Ich habe zu dem Ende bey Fig. XCVI. einige Exempel von Fermaten beyderley Art mit ihren Zierathen beygefügt. Diese Exempel erfordern eine langsame oder wenigstens gemäßigte Zeitmaaß. Da diese Verzierungen allezeit ein Verhältniß mit dem Affeckte des Stückes haben müssen, so kan man sie mit Nutzen brauchen, wenn man auf diesen Affeckt genaue

Tab. VI. Achtung giebt. Aus der Bezieferung des Basses lassen sich die übrigen ähnlichen Fälle dieser Fermaten leicht entdecken.

§. 6.

Wer die Geschicklichkeit nicht hat, weitläuftige Manieren hierbey anzubringen, der kan sich zur Noth dadurch helffen, daß er über einen vorkommenden Vorschlage von oben vor der letzten Note im Discante einen langen Triller von unten anbringet Fig. XCVII. (a). Findet sich aber in diesem Falle ein Vorschlag von unten, so trägt man ihn simpel vor und macht über der Haupt-Note den erwehnten langen Triller (b). Bey Fermaten ohne Vorschlag hat dieser Triller über der letzten Note im Discante ebenfals statt (c).



Drittes

Drittes Hauptstück.

Vom Vortrage.

§. 1.


Es ist unstreitig ein Vorurtheil, als wenn die Stärcke eines Clavieristen in der blossen Geschwindigkeit bestände. Man kan die fertigsten Finger, einfache und doppelte Triller haben, die Applicatur verstehen, vom Blatte treffen, es mögen so viele Schlüssel im Lauffe des Stückes vorkommen als sie wollen, alles ohne viele Mühe aus dem Stegereif transponiren, Decimen, ja Duodecimen greiffen, Läuffer und Kreutzsprünge von allerley Arten machen können, und was dergleichen mehr ist; und man kan bey dem allen noch nicht ein deutlicher, ein gefälliger, ein rührender Clavieriste seyn. Die Erfahrung lehret es mehr als zu oft, wie die Treffer und geschwinden Spieler von Profeßion nichts weniger als diese Eigenschaften besitzen, wie sie zwar durch die Finger das Gesicht in Verwunderung setzen, der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben. Sie überraschen das Ohr, ohne es zu vergnügen, und betäuben den Verstand, ohne ihm genung zu thun. Ich spreche hiemit dem Spielen aus dem Stegereif nicht sein gebührendes Lob ab. Es ist rühmlich, eine Fertigkeit darinnen zu haben, und ich rathe es selbst einem jeden aufs beste an. Es darf aber ein blosser Treffer wohl nicht auf die wahrhaften Verdienste desjenigen Ansprüche machen, der mehr das Ohr als das Gesicht, und mehr das Hertz als das Ohr in eine sanfte Empfindung zu versetzen und dahin, wo er will, zu reissen vermögend ist. Es ist wohl selten möglich, ein Stück bey dem ersten Anblicke sogleich nach seinem

P 2 wahren

wahren Inhalt und Affeckt weg zu spielen. In den geübtesten Orchestern wird ja oft über einige den Noten nach sehr leichte Sachen mehr als eine Probe angestellet. Die meisten Treffen werden vielmahls nichts mehr thun, als daß sie die Noten treffen, und wie vieles wird vielleicht nicht der Zusammenhang und die Verbindung der Melodie leiden, wenn auch im geringsten nicht in der Harmonie gestolpert würde? Es ist ein Vorzug fürs Clavier, daß man es in der Geschwindigkeit darauf höher als einem andern Instrumente bringen kan. Man muß aber diese Geschwindigkeit nicht mißbrauchen. Man verspare sie bis auf die Gänge, wo man ihrer nöthig hat, ohne gleich das Tempo vom Anfange zu überschreiten. Daß ich der Geschwindigkeit nicht ihr Verdienst, und folglich weder ihren Nutzen noch Nothwendigkeit nehme, wird man daraus abnehmen, daß ich verlange, daß die Probestücke aus dem G und F moll, und die aus den kleinsten Noten bestehenden Läufer in dem aus dem C moll aufs hurtigste wiewohl deutlich gespielet werden müssen. In einigen auswärtigen Gegenden herrschet gröstentheils besonders dieser Fehler sehr starck, daß man die Adagios zu hurtig und die Allegros zu langsam spielet. Was für ein Widerspruch in einer solchen Art von Ausführung stecke, braucht man nicht methodisch darzuthun. Doch halte man nicht dafür, als ob ich hiemit diejenigen trägen und steiffen Hände rechtfertigen will, die einen aus Gefälligkeit einschläfern, die unter dem Vorwande des sangbaren das Instrument nicht zu beleben wissen, und durch den verdrießlichen Vortrag ihrer gähnenden Einfälle noch weit mehrere Vorwürfe, als die geschwinden Spieler verdienen. Diese letztern sind zum wenigsten noch der Verbesserung fähig; ihr Feuer kan gedämpfet werden, wenn man sie ausdrücklich zur Langsamkeit anhält, da das hypochondrische Wesen, das aus den matten Fingern bis zum Eckel hervorblicket, wohl wenig oder gar nicht durch das Gegentheil zu heben ist. Beyde übrigens

gens üben ihr Instrument bloß maschinenmäßig aus, da zu dem rührenden Spielen gute Köpfe erfodert werden, die sich gewissen vernünftigen Regeln zu unterwerfen und darnach ihre Stücke vorzutragen fähig sind.

§. 2.

Worinn aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderm als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affeckt singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen. Man kan durch die Verschiedenheit desselben einerley Gedancken dem Ohre so veränderlich machen, daß man kaum mehr empfindet, daß es einerley Gedancken gewesen sind.

§. 3.

Die Gegenstände des Vortrages sind die Stärcke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen. Wer diese Dinge entweder gar nicht oder zur unrechten Zeit gebrauchet, der hat einen schlechten Vortrag.

§. 4.

Der gute Vortrag ist also sofort daran zu erkennen, wenn man alle Noten nebst den ihnen zugemessenen guten Manieren zu rechter Zeit in ihrer gehörigen Stärcke durch einen nach dem wahren Inhalte des Stücks abgewognen Druck mit einer Leichtigkeit hören läßt. Hieraus entstehet das Runde, Reine und Fliessende in der Spielart, und wird man dadurch deutlich und ausdrückend. Man muß aber zu dem Ende die Beschaffenheit desjenigen Instruments, worauf man spielet, wohl untersuchen, damit man es weder zu wenig, noch zu viel angreiffe. Manches Clavier giebt nicht eher seinen vollkommnen und reinen Ton von sich, als wenn man es starck angreifft; ein anders wiederum muß sehr geschonet werden,

oder man übertreibt das Ansprechen des Tons. Diese Anmerckung, die schon im Eingange gemacht worden, wiederhohle ich allhier deßwegen noch einmahl, damit man auf eine vernünftigere Art, als insgemein geschicht, nemlich nicht durch eine übertriebne Gewalt des Anschlages, sondern vielmehr durch harmonische und melodische Figuren, z. E. die Raserey, den Zorn oder andere gewaltigen Affeckte vorzustellen suche. Auch in den geschwindesten Gedancken muß man hiebey jeder Note ihren gehörigen Druck geben; sonsten ist der Anschlag ungleich und undeutlich. Diese Gedancken werden gemeiniglich nach der bey den Trillern angeführten Art geschnellet.

§. 5.

Die Lebhaftigkeit des Allegro wird **gemeiniglich** in gestossenen Noten und das Zärtliche des Adagio in getragenen und geschleiften Noten vorgestellet. Man hat also beym Vortrage darauf zu sehen, daß diese Art und Eigenschaft des Allegro und Adagio in Obacht genommen werde, wenn auch dieses bey den Stücken nicht angedeutet ist, und der Spieler noch nicht hinlängliche Einsichten in den Affeckt eines Stückes hat. Ich setze oben mit Fleiß **gemeiniglich**, weil ich wohl weiß, daß allerhand Arten von Noten bey allerhand Arten der Zeitmaaße vorkommen können.

§. 6.

Einige Personen spielen klebericht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Noten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurtz; als wenn die Tasten glühend wären. Es thut aber auch schlecht. Die Mittelstrasse ist die beste; ich rede hievon überhaupt; alle Arten des Anschlages sind zur rechten Zeit gut.

§. 7

§. 7.

Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommnen Ab- und Zunehmen des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht mahlerisch ausdrückt, ist es keine geringe Aufgabe, auf unserm Instrumente ein Adagio singend zu spielen, ohne durch zu wenige Ausfüllungen zu viel Zeitraum und Einfalt blicken zu lassen, oder durch zu viele bunte Noten undeutlich und lächerlich zu werden. Indessen, da die Sänger und diejenigen Instrumentisten, die diesen Mangel nicht empfinden, ebenfals nur selten die langen Noten ohne Zierathen vortragen dürfen, um keine Ermüdung und Schläfrigkeit blicken zu lassen, und da bey unserm Instrumente dieser Mangel vorzüglich durch verschiedne Hülfsmittel, harmonische Brechungen, und dergleichen hinlänglich ersetzet wird, über dieses auch das Gehör auf dem Claviere mehr Bewegung leiden kan, als sonsten: so kan man mit gutem Erfolge Proben ablegen, womit man zufrieden seyn kan, man müßte denn besonders wieder das Clavier eingenommen seyn. Die Mittelstrasse ist freylich schwer hierinnen zu finden, aber doch nicht unmöglich; zudem so sind unsere meisten Hülfsmittel zum Aushalten, z. E. die Triller und Mordenten, bey der Stimme und andern Instrumenten so gut gewöhnlich als bey dem unsrigen. Es müssen aber alle diese Manieren rund und dergestalt vorgetragen werden, daß man glauben sollte, man höre blosse simple Noten. Es gehört hiezu eine Freyheit, die alles sclavische und maschinenmäßige ausschliesset. Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel. Ein Clavierist von dieser Art verdienet allezeit mehr Dank als ein andrer Musikus. Diesem leztern ist es ehe zu verdenken, wenn er bizarr singt oder spielt, als jenem.

§. 8.

Um eine Einsicht in den wahren Inhalt und Affeckt eines Stückes zu erlan-

erlangen, und in Ermangelung der nöthigen Zeichen, die darinnen vorkommenden Noten zu beurtheilen, ob sie geschleift oder gestossen u. s. w. werden sollen, ingleichen, was bey Anbringung der Manieren in Acht zu nehmen ist, thut man wohl, daß man sich Gelegenheit verschaffet, so wohl eintzelne Musicos als gantze Musickübende Gesellschaften zu hören. Dieses ist um so viel nöthiger, je mehrern zufälligen Dingen meistentheils diese Schönheiten unterworfen sind. Man muß die Manieren in einer nach dem Affeckt abgemeßnen Stärcke und Eintheilung des Tackts anbringen. Wiewohl man, um nicht undeutlich zu werden, alle Pausen so wohl als Noten nach der Strenge der erwehlten Bewegung halten muß, ausgenommen in Fermaten und Cadentzen: So kan man doch öfters die schönsten Fehler wider den Tackt mit Fleiß begehen, doch mit diesem Unterscheid, daß, wenn man alleine oder mit wenigen und zwar verständigen Personen spielt, solches dergestalt geschehen kan, daß man der gantzen Bewegung zuweilen einige Gewalt anthut; die Begleitenden werden darüber, anstatt sich irren zu lassen, vielmehr aufmercksam werden, und in unsere Absichten einschlagen; daß aber, wenn man mit starcker Begleitung, und zwar wenn selbige aus vermischten Personen von ungleicher Stärcke besteht, man bloß in seiner Stimme allein wider die Eintheilung des Tackts eine Aenderung vornehmen kan, indem die Hauptbewegung desselben genau gehalten werden muß.

§. 9.

Alle Schwürigkeiten in Passagien sind durch eine starcke Uebung zu erlernen, und erfordern in der That nicht so viele Mühe als der gute Vortrag einfacher Noten. Diese machen manchem zu schaffen, welcher das Clavier für simpler hält als es ist. So faustfertig man unterdessen sey: so traue man sich nicht mehr zu als man bezwingen kan, wenn man öffentlich spielt,

spielt, indem man alsdenn selten in der gehörigen Gelassenheit, auch nicht allezeit gleich aufgeräumt ist. Seine Fähigkeit und Disposition kan man an den geschwindesten und schwersten Passagen abmessen, damit man sich nicht übertreibe und hernach stecken bleibe. Diejenigen Gänge, welche zu Hause mit Mühe und sogar nur dann und wann glücken, muß man öffentlich weglassen, man müßte denn in einer gantz besondern Fassung des Gemüthes seyn. Auch durch Probirung der Triller und andrer kleinen Manieren kann man das Instrument zuvor erforschen. Alle diese Vorsichten sind aus zweyerley Ursachen nothwendig, erstlich, damit der Vortrag leicht und fliessend sey, und ferner, damit man gewisse ängstliche Gebährden vermeiden könne, die die Zuhörer, anstatt sie zu ermuntern, vielmehr verdrießlich machen müssen.

§. 10.

Der Grad der Bewegung läßt sich so wohl nach dem Inhalte des Stückes überhaupt, den man durch gewisse bekannte italiänische Kunstwörter anzuzeigen pflegt, als besonders aus den geschwindesten Noten und Figuren darinnen beurtheilen. Bey dieser Untersuchung wird man sich in den Stand setzen, weder im Allegro übereilend, noch im Adagio zu schläfrig zu werden.

§. 11.

Die begleitenden Stimmen muß man, soviel möglich, von derjenigen Hand verschonen, welche den herrschenden Gesang führet, damit sie selbigen mit aller Freiheit ungehindert geschickt herausbringen könne.

§. 12.

Wir haben im §. 8. als ein Mittel, den guten Vortrag zu erlernen, die Besuchung guter Musicken vorgeschlagen. Wir fügen allhier noch hinzu, daß man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders

zu hören; Man lernet dadurch singend dencken, und wird man wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen. Dieses wird allezeit von grösserm Nutzen seyn, als solches aus weitläuftigen Büchern und Discursen zu hohlen, worinn man von nichts anderm als von Natur, Geschmack, Gesang, Melodie, höret, ungeachtet ihre Urheber öfters nicht im Stande sind, zwey Noten zu setzen, welche natürlich, schmackhaft, singend und melodisch sind, da sie doch gleichwohl alle diese Gaben und Vorzüge nach ihrer Willkühr bald diesem bald jenem, jedoch meistens mit einer unglücklichen Wahl, austheilen.

§. 13.

Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestallt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschicht ebenfals bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affeckten setzet. Kaum, daß er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab. Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt bey Stücken, welche ausdrückend gesetzt sind, sie mögen von ihm selbst oder von jemanden anders herrühren; im letztern Falle muß er dieselbe Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte. Besonders aber kan ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern. Daß alles dieses ohne die geringsten Gebehrden abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit

lichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich heßliche Gebährden sind: so nützlich sind die guten, indem sie unsern Absichten bey den Zuhörern zu Hülfe kommen. Diese letztern Ausüber machen ungeachtet ihrer Fertigkeit ihren sonst nicht übeln Stücken oft selbsten schlechte Ehre. Sie wissen nicht, was darinnen steckt, weil sie es nicht herausbringen können. Spielt solche Stücke aber ein anderer, welcher zärtliche Empfindungen besitzet, und den guten Vortrag in seiner Gewalt hat; so erfahren sie mit Verwunderung, daß ihre Wercke mehr enthalten, als sie gewust und geglaubt haben. Man sieht hieraus, daß ein guter Vortrag auch ein mittelmäßiges Stück erheben, und ihm Beyfall erwerben kann.

§. 14.

Aus der Menge der Affeckten, welche die Musick erregen kann, sieht man, was für besondre Gaben ein vollkommner Musikus haben müsse, und mit wie vieler Klugheit er sie zu gebrauchen habe, damit er zugleich seine Zuhörer, und nach dieser ihrer Gesinnung den Inhalt seiner vorzutragenden Wahrheiten, den Ort, und andere Umstände mehr in Erwegung ziehe. Da die Natur auf eine so weise Art die Musik mit so vielen Veränderungen begabet hat, damit ein jeder daran Antheil nehmen könne: so ist ein Musikus also auch schuldig, so viel ihm möglich ist, allerley Arten von Zuhörern zu befriedigen.

§. 15.

Wir haben oben angeführt, daß ein Clavieriste besonders durch Fantasien, welche nicht in auswendig gelernten Passagien oder gestohlnen Gedancken bestehen, sondern aus einer guten musikalischen Seele herkommen müssen, das Sprechende, das hurtig Ueberraschende von einem Affeck-

te zum andern, alleine vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern ausüben kann; Ich habe hiervon in der letzten Probe eine kleine Anleitung entworfen. Hierbey ist nach der gewöhnlichen Art der schlechte Tackt vorgezeichnet, ohne sich daran zu binden, was die Eintheilung des Gantzen betrifft; aus dieser Ursache sind allezeit bey dieser Art von Stücken die Abtheilungen des Tacktes weggeblieben. Die Dauer der Noten wird durch das vorgesetzte **Moderato** überhaupt und durch die Verhältniß der Noten unter sich besonders bestimmt. Die Triolen sind hier ebenfals durch die blosse Figur von drey Noten zu erkennen. Das Fantasiren ohne Tackt scheint überhaupt zu Ausdrückung der Affeckten besonders geschickt zu seyn, weil jede Tackt-Art eine Art von Zwang mit sich führet. Man siehet wenigstens aus den Recitativen mit einer Begleitung, daß das Tempo und die Tackt-Arten offt verändert werden müssen, um viele Affeckten kurtz hinter einander zu erregen und zu stillen. Der Tackt ist alsdenn offt bloß der Schreib-Art wegen vorgezeichnet, ohne daß man hieran gebunden ist. Da wir nun ohne diese Umstände mit aller Freyheit, ohne Tackt, durch Fantasien dieses auf unserm Instrumente bewerckstelligen können, so hat es dieserwegen einen besondern Vorzug.

§. 16.

Indem man aso ein jedes Stück nach seinem wahren Inhalte, und mit dem gehörigen Affecte spielen soll; so thun die Componisten wohl, wenn sie ihren Ausarbeitungen ausser der Bezeichnung des Tempo, annoch solche Wörter vorsetzen, wodurch der Inhalt derselben erkläret wird. So gut diese Vorsicht ist, so wenig würde sie hinlänglich seyn, das Verhudeln ihrer Stücke zu verhindern, weun sie nicht auch zugleich die gewöhnlichen Zeichen, welche den Vortrag angehen, den Noten beyfügten. Wegen des ersten Punckts wird man mir leichte vergeben, wenn man bey den Probe-Stü-

cken einige Wörter findet, welche eben so gar gewöhnlich nicht seyn mögen, ob sie schon zu meiner Absicht bequem gewesen sind. Wegen der Zeichen habe ich bey denselben die nöthige Sorgfalt gleichfals gebrauchet, weil ich gewiß weiß, daß sie bey unserm Instrumente eben so nöthig sind als bey andern. Wenn eine Stimme anders vorgetragen werden soll als die übrigen, so hat sie deswegen ihr besonderes Zeichen, ausserdem aber gehört ein solches Zeichen der ganzen Hand zu, sie mag eine oder mehrere Stimmen spielen. Die blosse Figur dieser Zeichen mag vielleicht bekannter seyn als die Wissenschaft, solche gleichsam zu beleben, und die abgezielte Würckung davon hervor zu bringen. Zu dem Ende wollen wir das Vornehmste deswegen in einigen Exempeln und Erklärungen beyfügen.

§. 17.

Das Anschlagen der Tasten oder ihr Druck ist einerley. Alles hänget Tab.VI. von der Stärcke oder von der Länge desselben ab. Die Noten, welche gestossen werden sollen, werden sowohl durch darüber gesetzte Strichelgen als auch durch Punckte bezeichnet Tab. VI. Fig. I. Wir haben dismahl die letztere Art gewählet, weil bey der erstern leicht eine Zweydeutigkeit wegen der Ziffern hätte vorgehen können. Man muß mit Unterschied abstossen, und die Geltung der Note, ob solche ein halber Tackt, Viertheil oder Achteil ist, ob die Zeit-Maaße hurtig oder langsam, ob der Gedancke forte oder piano ist, erwegen; diese Noten werden allezeit etwas weniger als die Hälfte gehalten. Ueberhaupt kan man sagen, daß das Stossen mehrentheils bey springenden Noten und in geschwinder Zeitmaaße vorkommt.

§. 18.

Die Noten welche geschleift werden sollen, müssen ausgehalten wer-

Tab. VI. den, man deutet sie mit darüber gesetzten Bogen an Fig. II. Dieses Ziehen dauret so lange als der Bogen ist. Bey Figuren von 2 und 4 solcher Noten, kriegt die erste und dritte einen etwas stärckern Druck, als die zweyte und vierte, doch so, daß man es kaum mercket. Bey Figuren von drey Noten kriegt die erste diesen Druck. Bey andern Fällen kriegt die Note diesen Druck, wo der Bogen anfängt. Man pflegt zuweilen der Bequemlichkeit wegen bey Stücken, wo viele gestossene oder gezogene Noten hintereinander vorkommen, nur im Anfange die erstern zu bezeichnen, und es versteht sich, daß diese Zeichen so lange gelten, biß sie aufgehoben werden. Wenn Schleiffungen über gebrochene Harmonien vorkommen, so kan man zugleich mit der gantzen Harmonie liegen bleiben. Fig. III. In dem Probe-Stück aus dem E dur kommt dieser Fall offt vor, man erhält hierdurch ausser der besonders guten Würckung eine leichtere und besser zu übersehende Schreibart. In dem Probe-Stück aus dem As ist dieser Fall in besonderen Stimmen ausgeschrieben, damit man diese Schreibart, welche die Franzosen besonders starck brauchen, kennen lerne. Ueberhaupt zu sagen, so kommen die Schleiffungen mehrentheils bey gehenden Noten und in langsamer oder gemäßigter Zeit-Maasse vor.

§. 19.

Die bey Fig. IV. befindlichen Noten werden gezogen und jede kriegt zugleich einen mercklichen Druck. Das Verbinden der Noten durch Bogen mit Puncten nennt man bey dem Claviere eigentlich das Tragen der Töne.

§. 20.

Eine lange und affecktuöse Note verträgt eine Bebung, indem man mit dem auf der Taste liegen bleibenden Finger solche gleichsam wiegt; das Zeichen darvon sehen wir bey Fig. IV. (a).

§. 21.

§. 21.

Die Fig. V. befindlichen Noten spielt man so, daß der Anfang des Bogens mit dem Finger einen kleinen Druck kriegt. Die Noten bey Fig. VI. werden eben so gespielt, nur mit dem Unterscheid, daß das Ende des Bogens nicht ausgehalten wird weil man den Finger bald aufheben muß. Der Ausdruck bey Fig. IV, geht nur auf dem Clavicorde an; der bey V. und VI. aber so wohl auf dem Flügel als Clavicorde. Der Ausdruck bey Fig. V und VI. muß nicht mit dem Ausdrucke bey Fig. VI. (a) verwechselt werden. Anfänger begehen diesen Fehler leicht. Tab. VI.

§. 22.

Die Noten, welche weder gestossen noch geschleifft noch ausgehalten werden, unterhält man so lange als ihre Hälffte beträgt; es sey denn, daß das Wörtlein Ten: (gehalten) darüber steht, in welchem Falle man sie aushalten muß. Diese Art Noten sind gemeiniglich die Achttheile und Viertheile in gemäßigter und langsamer Zeit-Maasse, und müssen nicht unkräftig, sondern mit einem Feuer und gantz gelinden Stosse gespielt werden.

§. 23.

Die kurtzen Noten nach vorgegangenen Punckten werden allezeit kürtzer abgefertiget als ihre Schreib-Art erfordert, folglich ist es ein Ueberfluß diese kurtze Noten mit Punckten oder Strichen zu bezeichnen. Bey Fig. VII. sehen wir ihren Ausdruck. Zu weilen erfordert die Eintheilung, daß man der Schreib-Art gemäß verfährt (✗). Die Punckte bey langen Noten, ingleichen die bey kurtzen Noten in langsamer Zeit-Maasse und auch eintzeln werden insgemein gehalten. Kommen aber, zumahl in geschwindem Tempo, viele hintereinander vor, so werden sie offt nicht gehalten, ohngeacht die Schreib-Art es erfordert. Es ist also wegen dieser Verände-

rung

Tab.VI. rung am besten, daß man alles gehörig andeutet, widrigenfals kan man aus dem Inhalte eines Stückes hierinnen vieles Licht bekommen. Die Punckte bey kurtzen Noten, worauf ungleich kürtzere nachfolgen, werden ausgehalten Fig. VIII.

§. 24.

Die erste Note von den bey Fig. IX. befindlichen Figuren, weil sie geschleifft werden, wird nicht zu kurtz abgefertiget, wenn das Tempo gemäßigt oder langsam ist, weil sonst zu viel Zeit-Raum übrig bleiben würde. Diese erste Note wird durch einen gelinden Druck, aber ja nicht durch einen kurtzen Stoß oder zu schnellen Ruck marquirt.

§. 25.

Bey langen Aushaltungen hat man die Freyheit, die lange gebundene Note dann und wann wieder anzuschlagen Fig. X.

§. 26.

Die gewöhnlichen Zeichen der gebrochenen Harmonie sehen wir samt ihrer Würckung Fig. XI. Unter (*) bemercken wir die Brechungen mit Acciaccaturen. Wenn bey langen Noten das Wort arpeggio stehet, so wird die Harmonie einige mahl hinauf und herunter gebrochen.

§. 27.

Seit dem häuffigen Gebrauche der Triolen bey dem so genannten schlechten oder Vier Viertheil-Tackte, ingleichen bey dem Zwey oder Dreyviertheil-Tackte findet man viele Stücke, die statt dieser Tackt-Arten offt bequemer mit dem Zwölff, Neun oder Sechs Achttheil-Tackte vorgezeichnet würden.

den. Man theilt alsdann die bey Fig. XII. befindlichen Noten wegen der Tab. VI. andern Stimme so ein, wie wir alda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag, welcher offt unangenehm, allezeit aber schwer fällt, vermieden.

§. 28.

Fig. XIII. zeigt uns unterschiedene Exempel, wo man aus Affeckt bißweilen so wohl die Noten als Pausen länger gelten läßt, als die Schreib-Art erfordert. Dieses Anhalten habe ich theils deutlich ausgeschrieben, theils durch kleine Kreuze angedeutet. Das letzte Exempel zeigt, daß ein Gedancke mit zwey verschiedenen Begleitungen Gelegenheit zum Anhalten giebt. Ueberhaupt geht dieser Ausdruck eher in langsamer oder gemäßigter als sehr geschwinder Zeit-Maasse an. Im ersten Allegro und drauf folgenden Adagio der sechsten Sonate in H moll meines zweyten gedruckten Theils sind auch Exempel hiervon. Besonders im Adagio kommt ein Gedancke durch eine dreymahlige Transposition, in der rechten Hand mit Octaven und in der lincken mit geschwinden Noten vor; dieser wird geschickt durch ein allmähliges gelindes Eilen bey jeder Uebersetzung ausgeführet, welches kurtz drauf sehr wohl mit einem schläfrigen Anhalten im Tackte abwechselt.

§. 29.

P. bedeutet **Piano**; dieses piano wird durch die Vermehrung dieses Buchstabens noch schwächer. M. f. bedeutet **mezzo forte** oder **halb starck**. F. bedeutet **forte**, dieses forte wird stärcker wenn man diesem f mehrere beyfügt. Damit man alle Arten vom pianißino biß zum fortißimo deutlich zu hören kriege, so muß man das Clavier etwas ernsthaft mit einiger Kraft, nur nicht dreschend angreiffen; man muß gegentheils auch nicht zu heuchlerisch darüber wegfahren. Es ist nicht wohl möglich, die Fälle zu bestimmen, wo forte oder piano statt hat, weil auch die besten Regeln eben so viel Ausnah-

Tab. VI. nen leiden als sie festsetzen; die besondere Würckung dieses Schatten und Lichts hängt von den Gedancken, von der Verbindung der Gedancken, und überhaupt von dem Componisten ab, welcher eben so wohl mit Ursache das Forte da anbringen kan, wo ein andermahl piano gewesen ist, und offt einen Gedancken sammt seinen Con- und Dissonanzen einmahl forte und das andre mahl piano bezeichnet. Deßwegen pflegt man gerne die wiederhohlten Gedancken, sie mögen in eben derjenigen Modulation oder in einer andern, zumahl wenn sie mit verschiednen Harmonien begleitet werden, wiederum erscheinen, durch **forte** und **piano** zu unterscheiden. Indessen kan man mercken, daß die Dissonanzen insgemein stärcker und die Consonanzen schwächer gespielt werden, weil jene die Leidenschafften mit Nachdruck erheben und diese solche beruhigen, Fig. XIV. (a). Ein besonderer Schwung der Gedancken, welcher einen hefftigen Affeckt erregen soll, muß starck ausgedruckt werden. Die so genannten Betrügereyen spielt man dahero, weil sie offt deßwegen angebracht werden, gemeiniglich forte (b). Man kan allenfalls auch diese Regel mercken, welche nicht ohne Grund ist, daß die Töne eines Gesangs, welche ausser der Leiter ihrer Ton-Art sind, gerne das forte vertragen, ohne Absicht, ob es Con- oder Dissonanzen sind, und daß gegentheils die Töne, welche in der Leiter ihrer modulirenden Ton-Art stehen, gerne piano gespielt werden, sie mögen consoniren oder dissoniren (c). Wegen der Kürtze habe ich in den Exempeln hierüber das f. und p. hauffen müssen, ohngeacht ich wohl weiß, daß diese Art, alle Augenblicke Schatten und Licht anzubringen, verwerflich ist, weil sie statt der Deutlichkeit eine Danckelheit hervor bringet, und statt des Frappanten zuletzt etwas gewöhnliches wird. Ohngeacht alle forte und piano in den Probe-Stücken sorgfältig angedeutet sind, so ist es doch nöthig, wegen der Manieren das im zweyten Haupt-Stücke davon bemerckte, in so ferne der

Vor-

Vortrag dieser Manieren sich mit dem forte und piano beschäfftigt, in acht zu nehmen. Spielt man diese Probe-Stücke auf einem Flügel mit mehr als einem Griffbrette, so bleibt man mit dem forte und piano, welches bey einzeln Noten vorkommt, auf demselben; man wechselt hierinnen nicht eher, als biß gantze Passagien sich durch forte und piano unterscheiden. Auf dem Clavicorde fällt diese Unbequemlichkeit weg, indem man hierauf alle Arten des forte und piano so deutlich und reine heraus bringen kan, als kaum auf manchem andern Instrumente. Bey starcker oder lärmender Begleitung muß man allezeit die Haupt-Melodie durch einen stärckern Anschlag hervorragen lassen.

§. 30.

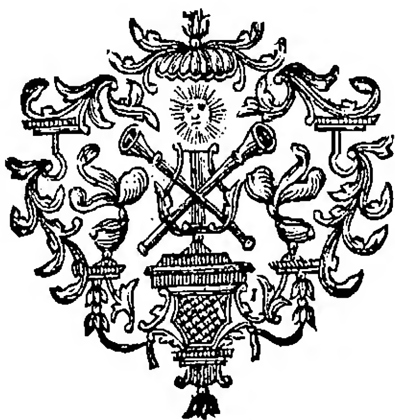
Die verzierten Cadenzen sind gleichsam eine Composition aus dem Stegereif. Sie werden nach dem Innhalte eines Stückes mit einer Freyheit wieder den Tackt vorgetragen. Deßwegen ist die angedeutete Geltung der Noten bey diesen Cadenzen in den Probe-Stücken nur ohngefehr. Sie stellt bloß einiger massen die Geschwindigkeit und Verschiedenheit dieser Noten vor. Bey zwey- oder dreystimmigen Cadenzen wird allezeit zwischen jeder Proposition ein wenig stille gehalten, ehe die andre Stimme anfängt; Dieses Stillehalten und zugleich das Ende jeder Proposition habe ich durch weisse Noten, ohne mich an die gewöhnliche Schreib-Art der Bindungen zu kehren, und ohne weitre Absicht, in den Probe-Stücken angedeutet. Diese weissen Noten werden so lange ausgehalten, biß sie in derselben Stimme von andern abgelöset werden. Man mercke hier, wenn eine andre Stimme in die Queere kommt, daß man alsdenn die auszuhaltende Note zwar auf einige Zeit aufheben muß; dem ohngeacht aber läßt man sie aufs neue liegen, wenn die in die Queere gekommene Stimme solche das letzte mahl

anschläget. Sollte dieser Fall bey zwey beschäfftigten Händen vorkommen, so ergreifft so gleich die andere Hand diese zuletzt angeschlagene Note bevor ihn die erste Hand verläßt. Hierdurch erhält man das Nachsingen ohne einen neuen Anschlag zu machen. Das bey diesen weissen Noten erforderte Stillehalten geschiehet deßwegen, damit man das Cadenzenmachen zweyer oder dreyer Personen, ohne Abrede zu nehmen, nachahme, indem man dadurch gleichsam vorstellet, als wenn eine Person auf die andere genau Achtung gebe, ob deren Proposition zu Ende sey oder nicht. Ausser dem würden die Cadenzen ihre natürliche Eigenschafft verliehren, und es dürfte scheinen, als ob man, statt eine Cadenz zu machen, ein ausdrücklich nach dem Tackt gesetztes Stück mit Bindungen spielte. Dem ohngeacht fällt dieses Stillehalten weg, so bald die Auflösung der Harmonie, welche bey dem Eintritt einer weissen Note vorgehet, erfordert, daß die gerade über dieser weissen stehende Note zugleich mit ihr angeschlagen werden muß.

§. 31.

Das Probe-Stücke aus dem F dur ist ein Abriß, wie man heute zu Tage die Allegros mit 2 Reprisen das andere mahl zu verändern pflegt. So löblich diese Erfindung ist, so sehr wird sie gemißbrauchet. Meine Gedancken hiervon sind diese: Man muß nicht alles verändern, weil es sonst ein neu Stück seyn würde. Viele, besonders die affecktuösen oder sprechenden Stellen eines Stückes lassen sich nicht wohl verändern. Hieher gehört auch dieienige Schreib-Art in galanten Stücken, welche so beschaffen ist, daß man sie wegen gewisser neuen Ausdrücke und Wendungen selten das erste mahl vollkommen einsieht. Alle Veränderungen müssen dem Affeckt des Stückes gemäß seyn. Sie müssen allezeit, wo nicht besser, doch wenigstens eben so gut, als das Original seyn. Simple

ple Gedancken werden zuweilen sehr wohl bunt verändert und umgekehrt. Dieses muß mit keiner geringen Ueberlegung geschehen, man muß hierbey beständig auf die vorhergehenden und folgenden Gedancken sehen; man muß eine Absicht auf das gantze Stück haben, damit die gleiche Vermischung des brillanten und simplen, des feurigen und matten, des traurigen und frölichen, des sangbaren und des dem Instrument eignen beybehalten werde. Bey Clavier-Sachen kan zu gleich der Baß in der Veränderung anders seyn, als er war, indessen muß die Harmonie dieselbe bleiben. Ueberhaupt muß man, ohngeacht der vielen Veränderungen, welche gar sehr Mode sind, es allezeit so einrichten, daß die Grundliniamenten des Stückes, welche den Affect desselben zu erkennen geben, dennoch hervor leuchten.



Druck-

Druck-Fehler in der Schrift.

Seite 6. Lin. 12. von unten: **Drehung.** ließ **Drehnung.**

S. 22. Lin. 10. von oben: **einstimmigen.** setze darzu: **gehenden.**

S. 31. Lin. 5. von oben: **zu deren Grund-Tone.** ließ: **Deren Grund-Ton.**

S. 35. Lin. 11. von unten: **werden alle.** setze darzu: **einstimmigen.**

S. 40. Lin. 8. von oben: **aus.** ließ: **auch.**

S. 97. Lin. 2. von oben: muß das Comma nach Gestalt weg, und nach (b) gesetzt werden.

S. 127. Lin. 5. von unten: muß statt des Buchstabens (a) ein (*) stehen.

Druck-Fehler in den Tabellen.

Bey Tab. III. Fig. LX. (b) mit dem Discant-Schlüssel, muß die 3, welche nach der 1 über dem untersten Dis stehet, über die folgende gebundne Note gesetzt werden.

Derselbe Fehler mit der 3, bey dem gleich drauf folgenden Exempel über dem obersten Dis, muß eben so verbessert werden.

Pag. 2. muß in der zweyten Baß-Linie, im letzten Tackte, unter dem h ein p. stehen.

Pag. 15. muß das b in der ersten Discant-Linie, im ersten Tackte, bey dem g weg.

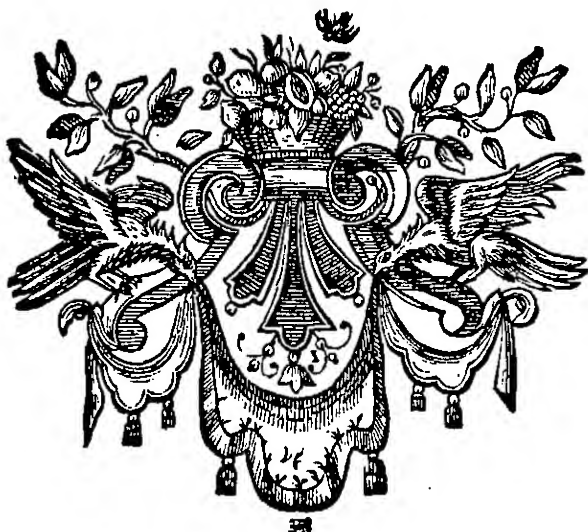
Pag. 18. muß die 2. in der dritten Discant-Linie, im dritten Tackte, über der ersten Note c weg.

Pag

Pag. 18. muß in der vierten Baß-Linie, im fünften Tackte, über der Note B noch eine Achttheil-Pause stehen.

Pag. 18. muß in der zweyten Baß-Linie, im zweyten Tackte, der Punckt über der 1 weg.

Pag. 18. muß im Discante nahe beym Ende des Stückes unter der gäntzen Tackt-Note as, statt der 1, eine 2 stehen.



Carl Philipp Emanuel Bachs

Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen

Zweyter Theil,

in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird.

Nebst einer Kupfertafel.

In Verlegung des Auctoris.



Berlin, 1762.
Gedruckt bey George Ludewig Winter.

An den Buchbinder.

Die Kupfertafel wird am Ende beygebunden.



Vorrede.



Endlich habe ich das Vergnügen, meinen Gönnern und Freunden diesen zweyten Theil meines Versuches zu übergeben. Ich war im Anfange willens, die dazu gehörigen Noten in Kupfer stechen zu lassen, und hatte bereits mit einer Fantasie, welche diesem Buche am Ende beygefüget ist, eine Probe gemachet: ich habe aber nachher meinen Vorsatz geändert, und die schöne Erfindung der Drucknoten gewählet, damit die Exempel gleich bey dem Text

 stehen,

stehen können, und das beschwerliche Aufsuchen in den Tabellen wegfallen möge. Der vornehmste Inhalt dieser Anleitung, wodurch sie sich von allen noch bisher bekannten Generalbaßlehrbüchern unterscheidet, betrift das feine Accompagnement. Die Anmerkungen über das letztere sind nicht aus blosser Speculation entstanden, sondern die Erfahrung hat sie hervorgebracht und das Wahre, welches sie enthalten, bestätiget. Eine Erfahrung, welcher, ohne Ruhmredigkeit zu sagen, sich vielleicht noch niemand rühmen kann, weil sie aus einer vieljährigen Bearbeitung des guten Geschmacks, bey einer musicalischen Ausführung, welche nicht besser seyn kann, erwachsen ist.

Ich habe die Exempel auf einem System vorbilden müssen, damit dieses Werk nicht zu weitläuftig und zu kostbar werden möchte: man muß also bey diesen Exempeln **hauptsächlich** auf die Ursache sehen, warum sie angeführet sind, und sich an die vorgeschriebene Höhe und Tiefe nicht binden, weil wegen der Lagen ausserdem das nöthige allezeit

an

angemerkt ist. Bey der Unterweisung können die Feinheiten des Accompagnements, und der zweyte Abschnitt eines jeden Capitels zuletzt durchgegangen werden. Die ersten Gründe des Generalbasses müssen vorher gehen. In den kurzen Capiteln ist alles ohne Abschnitt beysammen.

Die dreystimmigen Sätze sind mehrentheils mit einem Telemannischen Bogen bezeichnet worden, und ein jeder Bezifferer wird wohl thun, wenn er in seinen Bezifferungen die Dreystimmigkeit dieser Sätze durch diesen Bogen **allezeit** kennbar machet. Dem Sextquartenaccorde, wobey die aufgehaltene Terz **allein** nachgeschlagen wird, und welcher im vierstimmigen Accompagnemente keine Octave, wohl aber eine verdoppelte Sexte verträget, habe ich ein besonderes Zeichen, nehmlich $\begin{smallmatrix}\wedge\\6\\43\end{smallmatrix}$, geben müssen, damit man ihn von dem dreystimmigen Sextquartenaccorde, welcher allenfalls zur vierten Stimme die Octave bey sich leidet, unterscheiden könne. Ich habe mit Fleiß die Erklärung dieser Kennzeichen vorläufig beybringen wollen, damit sie man-

chem, der dieses Buch nur flüchtig ansiehet, nicht bedenklich oder gar fürchterlich vorkommen mögen, sondern damit man die Erleichterung, welche dadurch abgezielet ist, so gleich einsehen könne. Die zwey Exempel, welche nebst der grossen in die Höhe gehenden Septime, statt der Secunde die None über sich haben, und wovon das erstere auf der 79sten Seite, auf dem dritten System das zweyte ist, und das letztere auf der 129sten Seite am Ende des ersten Systems stehet, scheinen zwar meiner im vierten Paragraph der 149sten Seite angegebenen Lehrart zu widersprechen: allein ich habe sie beyde mit Fleiß so vorgebildet, wie ich sie gefunden habe, damit man diese Art der Bezifferung, ohngeacht ich sie nicht so bequem finde, wie die meinige, ebenfalls kennen lerne, weil sie von einigen gebrauchet wird.

Wenn ich in den ersten Capiteln die Exempel nur auf diejenigen Aufgaben allezeit hätte einrichten wollen, welche schon da gewesen sind: so hätte ich oft die nöthigsten Erinnerungen vorbeygehen,

oder wenigstens aus ihrem Zusammenhange reissen müssen, und viele harmonische Veränderungen in der Auflösung und Vorbereitung hätten nicht angeführet werden können. Man siehet aus unterschiedenen Anleitungen zum Generalbaß den Zwang gar deutlich, den die Verfasser sich alsdenn angethan haben, wenn sie neue Aufgaben in den Exempeln nicht eher haben vorbringen wollen, als bis diese Aufgaben vorher ausführlich abgehandelt worden sind. Ich habe diese Ungleichheit vermieden, und verlasse mich auch hierinnen auf die Geschicklichkeit der Unterweiser. Man wird mir gar leicht vergeben können, daß verschiedene Ursachen mich zuweilen genöthiget haben, einige Exempel und Hauptwahrheiten mehr als einmahl anzuführen. Der Ueberfluß in dieser Art kann niemals schaden, die Wichtigkeit solcher Wahrheiten entschuldiget ihn, und meine Leser haben den Vortheil, wenn sie gewisse einzelne Stelle nachschlagen wollen, daß sie alles in der gehörigen Ordnung beysammen finden.

Ich

Ich wünsche auch dieser Anleitung den Beyfall, welchen der erste Theil erhalten hat, und erwarte ganz gewiß mit besonderm Vergnügen den ausnehmenden Nutzen für die Lehrbegierigen von diesem zweyten Theile, welchen meine Freunde mit mir von dem ersten augenscheinlich gespüret haben. Dieses kann mich ermuntern, mit der Zeit noch einige Beyträge, besonders zu dem letzten Capitel dieses Buches zu liefern, ohngeacht mir meine andern Arbeiten nicht viele Zeit zur Autorschaft übrig lassen. Ich habe mit vielen Exempeln und nutzbaren Anmerkungen über die Fantasie zurück halten müssen, damit die Kosten nicht zu hoch auflaufen möchten. Vielleicht erscheinen diese Beyträge mit denen zu dem ersten Theile alsdenn zu gleicher Zeit.



Inhalt.

Einleitung — — — Seite 1
I. Capitel. Von den Intervallen und den Signaturen — 11
II. Capitel. Vom harmonischen Dreyklange — 32
III. Capitel. Vom Sextenaccord — — 45
IV. Capitel. Von dem uneigentlichen verminderten Dreyklange 61
V. Capitel. Von dem uneigentlichen vergrösserten Dreyklange 64
VI. Capitel. Vom Sextquartenaccord — — 66
VII. Capitel. Vom Terzquartenaccord — — 74
VIII. Capitel. Vom Sextquintenaccord — — 87
IX. Capitel. Vom Secundenaccord — — 97
X. Capitel. Vom Secundquintenaccord — — 109
XI. Capitel. Vom Secundquintquartenaccord — 111
XII. Capitel. Vom Secundterzaccord — — 112
XIII. Capitel. Vom Septimenaccord — — 113
XIV. Capitel. Vom Sextseptimenaccord — 134
XV. Capitel. Vom Quartseptimenaccord — — 139
XVI. Capitel. Vom Accord der grossen Septime — 148
XVII. Capitel. Vom Nonenaccord — — 156
XVIII. Capitel. Vom Sextnonenaccord — — 161
XIX. Capitel. Vom Quartnonenaccord — — 162
XX. Capitel. Vom Septimennonenaccord — 165
XXI. Capitel. Vom Quintquartenaccord — — 169
XXII. Capitel. Vom Einklange — — 172

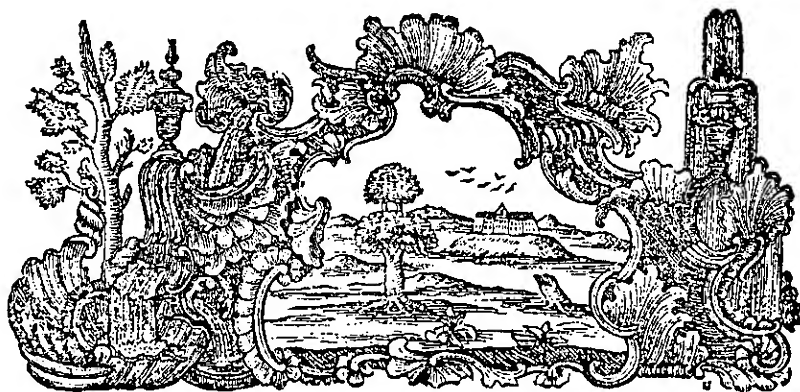
XXXIII.



XXIII. Capitel. Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand allein — — — Seite 176
XXIV. Capitel. Vom Orgelpunct — — 181
XXV. Capitel. Von den Vorschlägen — — 185
XXVI. Capitel. Von rückenden Noten — 219
XXVII. Capitel. Vom punctirten Anschlage — 222
XXVIII. Capitel. Vom punctirten Schleifer — 235
XXIX. Capitel. Vom Vortrage — — 242
XXX. Capitel. Von den Schlußcadenzen — — 259
XXXI. Capitel. Von den Fermaten — — 266
XXXII. Capitel. Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements 268
XXXIII. Capitel. Von der Nachahmung — 290
XXXIV. Capitel. Von einigen Vorsichten bey der Begleitung 295
XXXV. Capitel. Von der Nothwendigkeit der Bezifferung 298
XXXVI. Capitel. Von durchgehenden Noten. — 301
XXXVII. Capitel. Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand 309
XXXVIII. Capitel. Vom Recitativ — — 313
XXXIX. Capitel. Von den Wechselnoten — — 320
XXXX. Capitel. Vom Baßthema — — 322
XXXXI. Capitel. Von der freyen Fantasie — 325



Einlei=



Einleitung.

§. 1.



Die **Orgel**, der **Flügel**, das **Fortepiano** und das **Clavicord** sind die gebräuchlichsten Clavierinstrumente zum Accompagnement.

§. 2. Es ist Schade, daß die schöne Erfindung des **Holfeldischen Bogenclaviers** noch nicht gemeinnützig geworden ist; man kann dahero dessen besondere Vorzüge hierinnen noch nicht genau bestimmen. Es ist gewiß zu glauben, daß es sich auch bey der Begleitung gut ausnehmen werde.

§. 3. Die **Orgel** ist bey Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindung wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung.

§. 4. So bald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme, durch ein

simpel Accompagnement, alle Freyheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muß ein **Flügel** dabey seyn. Man hört leyder mehr als zu oft, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfällt.

§. 5. Dieses letztere Instrument ist ausserdem beym Theater und in der Cammer wegen solcher Arien und Recitative unentbehrlich.

§. 6. Das **Fortepiano** und das **Clavicord** unterstützen am besten eine Ausführung, wo die grösten Feinigkeiten des Geschmackes vorkommen. Nur wollen gewisse Sänger lieber mit dem **Clavicord** oder **Flügel**, als mit jenem Instrumente, accompagnirt seyn.

§. 7. Man kann also ohne Begleitung eines Clavierinstruments kein Stück gut aufführen. Auch bey den stärksten Musiken, in Opern, so gar unter freyem Himmel, wo man gewiß glauben solte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegbleibt. Hört man in der Höhe zu, so kann man jeden Ton desselben deutlich vernehmen. Ich spreche aus der Erfahrung, und jedermann kann es versuchen.

§. 8. Einige lassen sich beym Solo mit der Bratsche oder gar mit der Violine ohne Clavier begleiten. Wenn dieses aus Noth, wegen Mangel an **guten** Clavieristen, geschiehet, so muß man sie entschuldigen; sonst aber gehen bey dieser Art von Ausführung viele Ungleichheiten vor. Aus dem Solo wird ein Duett, wenn der Baß gut gearbeitet ist; ist er schlecht, wie nüchtern klingt er ohne Harmonie! Ein gewisser Meister in Italien hatte dahero nicht Ursache, diese Art der Begleitung zu erfinden. Was können nicht für Fehler entstehen, wenn die Stimmen einander übersteigen! oder will man etwa, dieses zu verhüten, den Gesang verstümmeln? Beyde Stimmen halten sich näher bey einander auf, als der Componist wolte. Und die vollstimmigen Griffe, welche in

der

der Hauptstimme zuweilen vorkommen, wie jung klingen sie, wenn sie nicht ein tiefer Baß unterstützt? Alle Schönheiten, die durch die Harmonie herausgebracht werden, gehen verlohren; ein grosser Verlust bey affectuösen Stücken.

§. 9. Das vollkommenste Accompagnement beym Solo, dawider niemand etwas einwenden kann, ist ein Clavierinstrument nebst dem Violoncell.

§. 10. Wir sehen also, daß wir heut zu Tage wegen der Generalbaßspieler eckler sind, als vor dem. Nichts, als die Feinigkeiten der jetzigen Musik, sind hieran Schuld. Man ist nicht mehr zufrieden, einen Accompagnisten zu haben, der als ein wahrer musicalischer Pedant weiter nichts als Ziffern gesehen und gespielet hat; der die dazu gehörigen Regeln auswendig weiß und sie bloß mechanisch ausübt. Man verlangt etwas **mehreres**.

§. 11. Dieses **mehrere** hat mich zur **Fortsetzung** meines **Versuches** veranlasset, und soll der vornehmste Gegenstand meiner Anleitung seyn. Ich werde solche Begleiter zu bilden suchen, welche nebst der Regel dem guten Geschmack aufs genaueste folgen.

§. 12. Damit man sich zur Erlernung des Generalbasses hinlänglich geschickt mache: so ist nöthig, daß man **vorher** eine geraume Zeit **gute Handsachen** spielt.

§. 13. **Gute Handsachen** nenne ich die, worinnen eine gute Melodie und reine Harmonie steckt, und wobey jede Hand hinlänglich geübt wird.

§. 14. Das Gehör gewöhnt sich durch diese Beschäftigung bey Zeiten an einen guten Gesang, auf welchen, wie wir in der Folge bemerken werden, beym Accompagnement hauptsächlich mit gesehen wird.

§. 15. Man bekommt einen empfindbaren Begriff von allerhand Tactarten und Zeitmasse, samt ihren Figuren; eine sehr nutzbare Bekanntschaft mit den meisten Aufgaben des Generalbasses; eine Fertigkeit in den Fingern und Leichtigkeit vom Blatte zu spielen; folglich werden durch diese Handsachen zugleich Augen, Ohren und Finger geübt.

§. 16. Das fleißige Anhören guter Musiken, wobey man auf gute Begleiter genau Achtung giebt, ist besonders anzurathen; das Ohr wird dadurch gebildet, und zur Aufmerksamkeit gewöhnt.

§. 17. Diese genaue Aufmerksamkeit läßt keine Schönheit in der Musik ohne Rührung vorbey. Man empfindet sogleich, wie ein Musicus auf den andern genau höret, und seinen Vortrag darnach einrichtet, damit sie vereint den gesuchten Endzweck erreichen. Dieses Lauschen ist überhaupt bey der Musik und also auch beym Accompagnement, ohngeacht der besten Bezifferung, unentbehrlich.

§. 18. Der heutige Geschmack hat einen ganz andern Gebrauch der Harmonie, als vordem, eingeführet. Unsre Melodien, Manieren und der Vortrag erfordern dahero oft eine andere Harmonie, als die gewöhnliche. Diese Harmonie ist bald schwach, bald stark, folglich sind die Pflichten eines Begleiters heut zu Tage von einem weit grössern Umfange, als ehemals, und die bekannten Regeln des Generalbasses wollen nicht mehr zureichen, und leiden auch oft eine Abänderung.

§. 19. Ein Accompagnist muß also jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem rechten Vortrag die ihm zukommende Harmonie, und zwar in der gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen. Er muß hierinnen dem Componisten auf das genaueste zu folgen suchen, und zu dem Ende beständig auf die

Ripien-

Ripienstimmen mit gut Achtung geben. Ist aber keine Harmonie in Mittelstimmen ausgesetzt, z. E. beym Solo, oder Trio, so wird die Begleitung ganz allein nach dem Affecte des Stückes und dem Vortrag der Mitmusicirenden eingerichtet, damit die Absichten des Componisten und der Ausführer befördert werden.

§. 20. Auch hier ist das **Vorhersehen auf die Folge** eben so nöthig, als beym Notenlesen überhaupt.

§. 21. Nach dem, was im 19 §. erwehnet ist, werde ich also so kurz und deutlich, als möglich, die gewöhnlichen Regeln, ihre Abänderungen, und hiernächst ein Haufen Anmerkungen so wohl über das ganze Accompagnement überhaupt, als über jede Aufgabe besonders anführen. Ich werde auf Mittel bedacht seyn, diese Aufgaben leicht finden zu lernen. Die Gefährlichkeit, Fehler zu begehen, und die Mittel dawider sollen treulich angezeigt werden. Die beste Lage gewisser Aufgaben werde ich bekannt machen und überall sagen, welches die unentbehrlichen, die weniger nothwendigen, die allenfals zu missenden und die zu verdoppelnden Intervallen sind.

§. 22. Dieses letztere ist deswegen nöthig, weil die Harmonie bald schwach bald stark seyn muß, und bisweilen **ein Stück** in Ansehung der Vollstimmigkeit alle Arten des Accompagnements erfordert.

§. 23. Das **Accompagnement** kann **ein — zwey — drey — vier —** und **mehrstimmig** seyn.

§. 24. Das **durchaus vier** und **mehrstimmige Accompagnement** gehört für starke Musiken, für gearbeitete Sachen, Contrapuncte, Fugen u. s. w. und überhaupt für Stücke wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders dran Antheil hat.

§. 25. Bey dem vierstimmigen Accompagnemente werde ich sowohl auf die Reinigkeit als **besonders** auf eine **geschickte Fortschreitung der Intervallen** bedacht seyn. Eine Menge von

Exempeln wird darthun, wo es, um in einer bequemen Lage zu bleiben, besser sey, zwo Stimmen in den Einklang zusammen gehen zu lassen, als auf vier klingenden Tasten allezeit steif zu bestehen, und lieber unnöthige Sprünge und ungeschickte Fortschreitungen dafür zu wählen. Es werden auch Exempel vorkommen, wo die linke Hand der rechten zu Hülfe kommen muß, um diese Fehler zu vermeiden; Fehler, welche man den Clavieristen zuweilen, wegen ihres vierstimmigen Satzes vorgeworfen hat.

§. 26. Das **drey — und wenigerstimmige Accompagnement** braucht man zur Delicatesse, wenn der Geschmack, Vortrag oder Affect eines Stücks ein Menagement der Harmonie fordert. Wir werden in der Folge sehen, daß alsdenn oft keine andre, als schwache Begleitung möglich ist.

§. 27. Bey unrichtigen und ungeschickten Compositionen, wo oft gar keine reine Mittelstimme, wegen des falschen Basses, woraus sie fliessen sollen, vorhanden ist, deckt man, so viel möglich, die Fehler mit einer dünnen Begleitung zu; man geht sparsam mit der Harmonie um; man greift zur Noth eine Ziffer; man nimt seine Zuflucht zu Pausen, Nachschlägen u. s. w.; man ändert, wenn man allein accompagnirt und es sich thun läßt, aus dem Stegereif den Baß und erhält dadurch richtige und natürlich fliessende Mittelstimmen eben so gewiß, als wenn man mit den falschen Ziffern so verfährt. Wie oft ist dies letztere nicht nöthig!

§. 28. Das **einstimmige Accompagnement** bestehet entweder aus den vorgeschriebenen Baßnoten allein, oder aus ihrer Verdoppelung mit der rechten Hand.

§. 29. Im erstern Falle setzt man über die Noten t. s. tasto, tasto solo; im zweyten, all'unisono, unisoni. Weil diese Andeutungen zuweilen fehlen, so werde ich durch Anmerkungen und Exem-

Exempel Gelegenheit geben zu errathen, wo das einstimmige Accompagnement Statt hat.

§. 30. Unter der **Hauptstimme** verstehe ich die Stimme, welche den Hauptgesang in einem Stücke führt, wo nicht alles gleich gearbeitet ist, z. E. in einem Solo, Concerte, Arie u. s. w.

§. 31. Die **Oberstimme** nenne ich die höchste, so der Accompagnist nimmt.

§. 32. Bey dem Unterricht muß man seine Schüler das vorgelegte erst **spielen** und alsdenn in zwey Systeme **aussetzen** lassen. Das Ohr und das Auge lernen dadurch deutlich das Wahre von dem Falschen unterscheiden.

§. 33. Hierbey muß man es aber nicht bewenden lassen, sondern mit ihnen über **beydes** urtheilen; man fordre von jeder Note gleichsam Rechenschaft; man mache ihnen Einwürfe, welche sie mit Gründen, warum z. E. diese und jene Note **so, und nicht anders** da stehen könne, aus dem Wege räumen müssen.

§. 34. Man fängt beym vierstimmigen Accompagnement billig an, und legt es zum Grunde. Wer dieses gründlich lernt, kann auch sehr leicht mit den übrigen Arten umgehen.

§. 35. Man gehe mit seinen Schülern, besonders beym vierstimmigen Accompagnement, die Aufgaben in allen Lagen durch, damit sie ihnen bekannt werden. Da man hierbey bloß auf diesen Endzweck siehet, so ist es freylich nicht zu ändern, daß zuweilen ungeschickte Fortschreitungen mit unterlaufen, und Lagen vorkommen, welche nicht die besten sind. Sie lernen indessen doch dadurch die besten Fortschreitungen und Lagen von den schlechten unterscheiden; man muß ihnen aber bey Gelegenheit das Ungeschickte und die Verbesserung zugleich mit deutlich zeigen.

§. 36. Ob aber diese Fortschreitungen gleich ungeschickt seyn können, so müssen sie dennoch nicht falsch seyn: es muß nehmlich in der nöthi-

nöthigen Vorbereitung und Auflösung nichts versehen, und die verbotnen Quinten und Octaven müssen aufs strengste vermieden werden.

§. 37. Indem man mit den Scholaren die vierstimmige Begleitung in allen drey Lagen durchgehet, so lernen sie noch ausserdem, was im 35 §. angeführt ist, (1) bey gewissen Gelegenheiten, wenn es nöthig ist, eine von den Mittelstimmen mit der linken Hand nehmen; (2) werden ihnen die Fälle bekannt, wo zwo Stimmen in den Einklang zusammen gehen; (3) wird ihnen gezeiget, wie man zuweilen, um Quinten zu vermeiden, ohne zur Lage zurück zu kehren, die schon da gewesen ist, noch eine Stimme mehr in der rechten Hand nimmt, welche man nachher wieder verläßt; (4) kommt die Wiederholung der Harmonie in einer höhern Lage auf derselben Baßnote mit vor, um wieder in die Höhe zu kommen, wenn man zu tief herunter gewesen. Alle diese vier Hülfsmittel sind beym Generalbasse nicht allein erlaubt, sondern, wie wir in der Folge sehen werden, oft nöthig.

§. 38. Die unvermeidlichen steifen Fortschreitungen, desgleichen die verdeckten Quinten und Octaven, und einige erlaubte Quinten gegen den Baß, bringt man in die Mittelstimmen; die Oberstimme muß jederzeit **singend**, und in Ansehung des Basses **ganz rein** seyn.

§. 39. Man fange in der Unterweisung bey den leichten Aufgaben an, und gehe sie in der Ordnung alle durch. Ueber jede Aufgabe muß ein **kurzes Uebungsexempel** vorgeschrieben werden. Diese **Kürze** erhält die Gedult, weil man nicht eher an ein neues Exempel gehen darf, biß das alte recht fest im Kopfe und in Händen ist. Im Gegentheil hält man die Lehrbegierigen durch eine unnöthige Weitläuftigkeit zu lange auf, und gewinnt nichts weiter, weil das fleißige Accompagniren ganzer und verschiedener Stücke nach der Kenntniß der Aufgaben, wozu kurze Exem-

pel

pel hinreichen, folgen muß. Durch diese Uebung, wobey immer weniger Fehler nach und nach vorgehen, entstehet endlich eine Fertigkeit, womit man zufrieden seyn kann.

§. 40. Man übersetze diese kurzen Exempel mit allen Lagen in alle Tonarten, weiche und harte, damit sie, nebst ihrer Schreibart den Scholaren recht bekannt werden. In der Folge überlasse man ihnen dieses Uebersetzen selbst.

§. 41. Ich habe angemerkt, daß es besser sey beym Uebersetzen, die Tonarten ausser der Reihe, und nicht neben einander zu nehmen, weil einige Scholaren gerne, ohne eignes Nachsinnen, das Unübersetzte mit der kleinen Veränderung durch Hülfe ihres guten Gedächtnisses gar leicht Note vor Note nachspielen und nachschreiben. Sie verliehren dadurch ungemein; hingegen erlangen sie im erstern Falle nach und nach eine Fertigkeit, die Ziffern gleich zu treffen, und in einer proportionirten Lage zu bleiben. Diese letzteren kommen immer verschieden vor, und man hat alle Augenblicke Gelegenheit, sich der erlaubten Hülfsmittel zu bedienen, um in der gehörigen Weite zu bleiben; mit einem Worte, man wird endlich Meister über die Intervallen, sie mögen liegen, wo sie wollen.

§. 42. Bey Gelegenheit des Uebersetzens muß man seinen Schülern die Vorzeichnung jeder Tonart und die Ursache davon bekannt machen. Man mahle ihnen die Tonleiter von C dur und A moll vor, und lasse sie nach der ersten alle harte, und nach der letzten alle weiche Tonarten aufschreiben. Es ist ohne mein Erinnern bekannt, daß man hierinnen von oben herunter (c h a g f u. s. w.) Stufenweise verfährt, und die Stufen, welche ohne Vorzeichnung zu groß oder zu klein nach ihrem Vorbilde sind, durch Versetzungszeichen gleich machet. Sie lernen dadurch gar bald auswendig hersagen, wo, und wie viele Versetzungszeichen bey

dieser und jener Tonart vorgezeichnet werden müssen; wie viel z. E. Des dur Been, und Cis dur Creuze hat. Geht man mit ihnen die Tonarten in Quinten- und Quartenprogreßionen durch, so sehen sie den allmähligen Anwachs der Versetzungszeichen deutlich.

§. 43. Diese Fertigkeit ist allen Musiklernenden anständig und nöthig. Es können unvermeidliche Fälle kommen: Man soll den Augenblick ans Accompagnement gehen, ohne daß man so viel Zeit hat, seine vorgelegte Stimme nur obenhin durch zu sehen; kaum kann man aus der Schlußnote die Tonart erforschen; die Vorzeichnung siehet man nur flüchtig an. Unangenehme Zumuthung für einen, der die raren Verdienste und schwehren Pflichten eines Ripienisten genau kennt, und der gar wohl weiß, daß alle Ripienstimmen von Rechtswegen, zur Erhaltung eines guten Vortrages, vor der Ausführung eines Stückes solten genau durch gesehen werden! Es können auch, ausser dem Vortrag, Schreibfehler, wenigstens Undeutlichkeiten, Zweydeutigkeiten, unerwartete Veränderungen in Tactarten, Zeitmasse, Figuren, Tonarten u. s. w. vorfallen, welche auch bey dem geübtesten Ausführer eine Vorbereitung erfordern.

§. 44. Hat man aber Zeit, seine Stimme vorher durchzusehen: so sehe man zugleich genau auf die Vorzeichnung. Diese letztere ist oft verschieden, ohngeacht nur eine davon nach der obigen Vorschrift gut ist. Vor diesem fand man selten das D moll mit einem Be, das C moll mit dem As, u. s. w. vorgezeichnet. Einige Componisten thun dasselbe noch jetzo, vielleicht aus Gewohnheit, vielleicht aus Liebe zum Alterthum, vielleicht aus andern Ursachen. Oft will der Componist aus guter Absicht den Ausführer nicht verwirren, und alle Augenblicke eine neue Vorzeichnung hinmahlen, besonders bey Stücken mit vieler Chromatik, bey Recitativen, wo man im Moduliren viele Freyheit hat u. s. w.: son-

sondern bleibt lieber bey einerley Vorzeichnung, oder setzt kein Versetzungszeichen vors System. Man vermißt alsdenn auch in der Bezifferung viele dieser Zeichen, weil eine genaue Kenntniß jeder Tonart voraus gesetzt wird.

Erstes Capitel.

Von den Intervallen und den Signaturen.

§. 1.

Jeder Componist, der mit Recht seine Arbeit gut accompagnirt haben will, ist verbunden, die Baßstimme recht und hinlänglich zu beziffern. Alle mögliche Regeln über unbezifferte Bässe langen nicht zu, und sind oft falsch.

§. 2. Findet sich bey einem Solo die Hauptstimme über dem Basse, oder alle Stimmen bey mehrstimmigen Stücken drüber in Partitur: so kann der Accompagnist allenfals ohne Ziffern zu rechte kommen; nur muß er in der Composition hinlänglich geübt seyn. Ist aber überdem noch eine genaue Bezifferung über dem Basse, so kann das Accompagnement gut seyn. Ich verstehe hier unter dem guten Accompagnement den vollkommensten Grad. Ausserdem weiß ich wohl, daß einem Clavierspieler sehr oft unbezifferte Bässe vorgelegt werden, und daß er sich nicht allezeit alsdenn von dem Accompagnement loß machen kann.

§. 3. Ich werde zu dem Ende Anmerkungen beybringen, wodurch ein geübter Accompagnist eine grosse Erleichterung spüren wird, auch unbezifferte Bässe so abzufertigen, daß man zufrieden seyn kann. Mein Hauptaugenmerk bey der Lehre

des Generalbasses wird jedoch auf die bezifferten Bässe gerichtet werden.

§. 4. Man kann seine Schüler in Erlernung der Ziffern nicht genug tummeln; ich bin deswegen kein Vertheidiger der zu sehr gehäuften Ziffern; ich hasse alles das, was einem Lehrbegierigen unnütze Mühe macht und die Lust benehmen kann. Es kann jedoch niemand ohne vollkommene Wissenschaft aller Ziffern den Generalbaß gründlich lernen und gehörig accompagniren. So bald man sich vor keiner Ziffer mehr fürchtet, so hat man alle mögliche Freyheit an die Feinigkeiten des Accompagnements zu denken. Diese letztern sind Ursache, daß wir mehr Ziffern brauchen müssen, als vordem bey der gewöhnlichen Art zu begleiten nöthig war. Kann man wohl bey der Erklärung seiner Gedanken hierüber der Ziffern entbehren?

§. 5. Man lasse dahero seine Scholaren fleißig Stücke begleiten, wo wegen der darinnen vorkommenden Chromatik die Bässe hinlänglich und folglich stark beziffert sind. Ich habe in dieser Absicht meines seeligen Vaters bezifferte Bässe mit grossem Nutzen und ohne Lebensgefahr der Scholaren gebraucht. Auch den Fingern sind sie nicht schädlich. Man wechsle fein oft mit richtig bezifferten Compositionen verschiedener Meister ab. Man lernt dadurch allerhand Arten von Bezifferung und Modulation kennen. Man raisonnire mit seinen Schülern, wenn sie schon hinlängliche Begriffe haben, darüber. Die Einsichten, welche hieraus entstehen, sind in der Folge von grossem Nutzen, machen aber dabey eine vollkommene Wissenschaft aller Ziffern nicht nur unentbehrlich, sondern befördern sie vielmehr.

§. 6. Das Generalbaßstudium könnte viel leichter und angenehmer gemacht werden, wenn man wegen der Art zu beziffern überall einig würde. Hierzu müsten gute Clavierspieler, wel-

welche selbst **gut** accompagniren können, das meiste beytragen. Man trift grosse Componisten und Musiker an, die sich ein gutes Accompagnement sehr wohl gefallen lassen, denen es aber vielleicht schwehr fallen solte, alles so, wie es auf dem Claviere sich ausnimmt, und wie es folglich seyn muß, anzudeuten. Unter die vornehmsten Puncte, worüber man überein kommen müste, würden wohl folgende gehören: Man muß **alles nöthige** genau anzeigen; man muß weder zu viel noch zu wenig Ziffern über die Noten setzen; man muß solche Ziffern wählen, welche dem Vortrage gemäß sind; man muß diese Ziffern an ihren rechten Ort setzen; man muß Zeichen der Andeutung machen, wenn man keine hat; man muß alle Arten vom Accompagnement, besonders das drey — zwey — und einstimmige, da, wo es seyn soll, andeuten u. s. w.

§. 7. Die Vergleichung eines Tons mit dem andern heißt ein **Intervall.**

§. 8. Alle im Generalbasse vorkommende Zeichen, welche das Accompagnement angehen, heissen: **Signaturen.**

§. 9. Alle Intervallen werden von der Baßnote aufwärts durch Stufen abgezählt und erhalten daher ihren Namen, welcher durch die Ziffer angedeutet wird.

§. 10. Die brauchbarsten Intervallen im Generalbaß sind folgende:

Quarten. Quinten.

verminderte. reine. übermäßige. falsche. reine. übermäßige.

Sexten. Septimen.

verminderte. kleine. grosse. übermäßige. verminderte. kleine. grosse.

Octaven. Nonen.

verminderte. reine. übermäßige. kleine. grosse.

§. 11. Ein Intervall behält seinen Namen, so lang es auf seiner Stufe bleibt, es mögen noch so viele Versetzungszeichen davor stehen; also stehen alle **Secunden** auf der **zweyten**, alle **Terzen** auf der **dritten** Stufe u. s. w.

§. 12.

§. 12. Die Verschiedenheit der Grössen, sie mögen durch Versetzungszeichen oder ohne dieselben entstehen, geben den Intervallen gewisse Beywörter.

§. 13. Wir merken hierbey, um uns über diese Verschiedenheit deutlich erklären zu können, daß der Schritt von einer Taste zur nächsten ein **halber Ton** heisse, und daß **zween halbe Töne** zusammen genommen einen **ganzen Ton** begreifen.

§. 14. Die **kleine** Secunde enthält einen halben Ton, die **grosse** einen ganzen, und die **übermäßige** anderthalb Ton.

§. 15. Die **verminderte** Terz begreift einen ganzen Ton, die **kleine** anderthalb Ton, und die **grosse** zween ganze Töne.

§. 16. Die **verminderte** Quarte enthält zween ganze Töne; die **reine** liegt einen halben Ton höher als die grosse Terz; die **übermäßige** begreift einen ganzen Ton mehr als die grosse Terz.

§. 17. Die falsche Quinte liegt einen halben Ton höher als die reine Quarte; die **reine** begreift einen ganzen Ton mehr als die reine Quarte; die **übermäßige** liegt einen halben Ton höher als die reine.

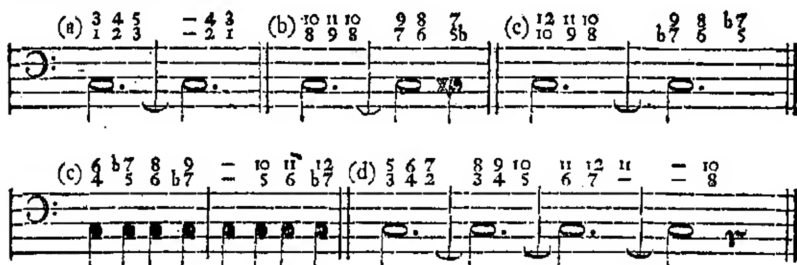
§. 18. Die **verminderte** Sexte enthält so viel Töne als die reine Quinte; die **kleine** liegt einen halben Ton höher als die reine Quinte; die **grosse** liegt einen ganzen Ton, und die **übermäßige** anderthalb Ton höher als die reine Quinte.

§. 19. Die **verminderte** Septime enthält einen halben Ton mehr als die kleine Sexte; die **kleine** liegt einen ganz Ton niedriger als die Octave; die **grosse** einen halben Ton unter der Octave.

§. 20. Die **verminderte** Octave ist um einen halben Ton niedriger als die reine; die **reine** besteht aus fünf ganzen und zween halben Tönen; die **übermäßige** liegt einen halben Ton höher als die reine.

§. 21. Die kleine None hat mit der kleinen Secunde, und die grosse mit der grossen Secunde gleichen Sitz im Gebrauche. Eigentlich ist sie von jener um eine Octave unterschieden.

§. 22. Die **Primen**, **Decimen**, **Undecimen** und **Duodecimen** sind nichts anders als **Octaven**, **Terzen**, **Quarten** und **Quinten**. Sie werden mit einer 1, 10, 11 und 12 angedeutet, und kommen mehrentheils in der galanten Schreibart und beym dreystimmigen Accompagnement vor. Man braucht sie, um die sangbare Fortschreitung der Stimmen deutlich zu bemerken. Z. E.



Wir sehen hierbey, daß die Fortschreitung der 1 in die 2, und der 2 in die 1 natürlicher ist, und deutlicher ins Auge fällt, als wenn man von der 8 in die 2, und von der 2 in die 8 gehen wolte (a). Eben diese Deutlichkeit äussert sich bey dem Gebrauch der 10, 11 und 12 (b). Man braucht diese zusammen gesetzte Zahlen nur alsdenn, wenn die einfachen, 7, 8 und 9 entweder drauf folgen, oder vorhergegangen sind (c). Ferner giebt diese Bezeichnung deutlich zu erkennen, ob man mit zwoen Stimmen in Terzen oder in Sexten fortgehen soll (d); ein Umstand, der in dem feinen Accompagnement nicht allezeit willkührlich ist.

§. 23. Der **Einklang** im eigentlichen **Verstande** ist: Wenn zwo oder mehrere Stimmen auf einer Taste zusammen kom-

men.

men. Er kann also nicht wohl ein Intervall heissen. Die Octave wird mehrentheils darunter verstanden, und wir werden weiter unten vom Einklange in dieser Art besonders handeln. Einige wählen, statt der Prime, den Ausdruck Einklang, und bezeichnen ihn auch mit der 1.

§. 24. Die Intervallen behalten in allen Octaven ihren Sitz und Namen.

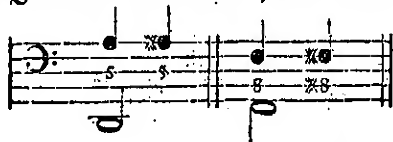
§. 25. Die **Secunde** hat zwar mit der **None** gleichen Sitz, ist aber, wie wir unten hören werden, von ihr sehr unterschieden.

§. 26. Die Intervallen nimmt man, was ihre Grösse betrift, so wie es die Beschaffenheit des Systems mit sich bringt; folglich nehmen sie also auch die beym System vorgezeichneten Versetzungszeichen ohne besondere Andeutung mit an. Wenn z. E. beym System vor dem f ein x stehet, so ist die Sexte zu a nicht mehr f, sondern fis, und die blosse 6 wird übers a gesetzt.

§. 27. Wenn aber bey den Intervallen Versetzungszeichen vorkommen, welche beym System nicht vorgezeichnet sind, so wird es besonders angedeutet.

§. 28. Ein Intervall heißt **natürlich** groß u. s. w. wenn es so ist, wie es das System abmahlet: **zufällig** groß u. s. w. wird ein Intervall durch neu hinzu gefügte Versetzungszeichen.

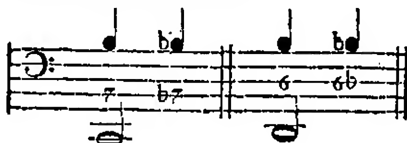
§. 29. Ein Strich durch die Ziffer, oder ein x darneben, erhöht das Intervall um einen halben Ton:



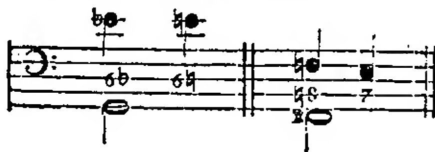
Die Art der Bezeichnung mit dem Strich ist überall bey uns Deutschen bekannt und gewöhnlich. Auch die Italiäner haben sie; bloß die Franzosen gehen hierinnen ab, und richten eine Verwir-

rung an. Man besehe Le Clairs bezifferte Bässe, welcher so wohl die natürlich grossen als zufällig kleinen Intervallen beyde gleich, nehmlich mit einem Strich, bezeichnet.

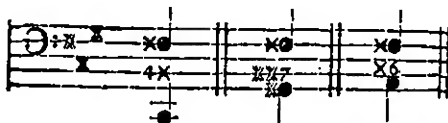
§. 30. Ein b durch die Ziffer, oder darbey, erniedrigt das Intervall um einen halben Ton:



§. 31. Ein ♮ durch die Ziffer, oder darneben, setzt das Intervall in seinen natürlichen Platz. Es ist, ohne mein Erinnern, bekannt, daß dieses ♮ in den Tonarten mit Creuzen erniedrigt, und in denen mit Been erhöhet:



§. 32. Zween Striche, zwey Creuze, oder ein einfaches Creuz durch die Ziffer, oder darbey, erhöhen das Intervall um einen ganzen Ton:

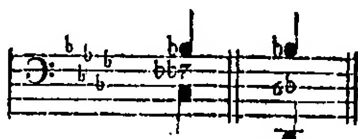


Die Andeutung durch zwey Creuze ist die seltenste und undeutlichste.

§. 33. Zwey Been, oder ein grosses b durch die Ziffer, oder darneben, erniedrigen das Intervall um einen ganzen Ton.

3. E.
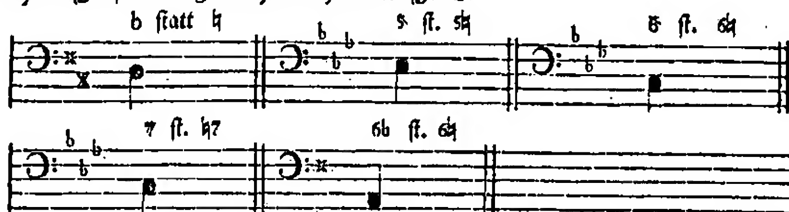
Z. E.



Das grosse b ist noch nicht sehr eingeführt, so bequem es auch ist.

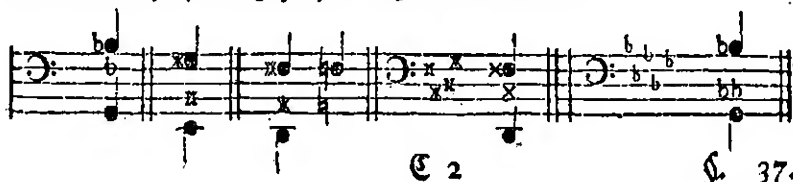
§. 34. Die Zeichen, ♮♭ und ♮x, welche nach einer doppelten Versetzung die einfache wieder herstellen, sind zwar bey der Bezifferung nicht so gewöhnlich als es die genaue Schreibart erfordert. Weil sie aber doch vorkommen können, so wollen wir sie mit anmerken, damit man nicht davor erschrecke.

§. 35. Man lasse es sich nicht befremden, wenn einige über die Noten zuweilen Been und Striche durch die Ziffern, statt des viereckigten Be, setzen. Die verschiedene Bedeutung dieses Be Quadrats, welches bald erniedriget bald erhöhet, kann an dergleichen Zerstreuung Schuld haben. Z. E.



Von der falschen Quinte, auch von der kleinen und verminderten Septime ist man es eher gewohnt, daß sie mehrentheils mit einem Be erscheinen.

§. 36. Die Terz kann, ohne 3, durch blosse Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen angedeutet werden:



§. 37. Die Andeutung der Striche, der viereckigten und runden Been durch die Ziffer, wenn es seyn kann, ist am leichtesten zu übersehen, und zeigt bey den nahe neben einander stehenden Ziffern deutlich an, welcher Ziffer diese Zeichen zukommen.
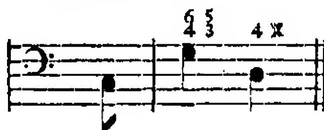
§. 38. Wenn diese Zeichen aufgehoben werden sollen, so muß man es andeuten, sonst gelten sie fort.

§. 39. Derselbe Umstand ist auch bey den Ziffern nöthig, wenn sie über oft wiederholten Noten stehen, welche ihr eigen Accompagnement haben. Man bleibt bey der ersten Ziffer so lange, bis eine neue kommt:



Hier wird zu den ersten vier Noten die Sexte viermahl angeschlagen, ehe die Quinte eintritt.

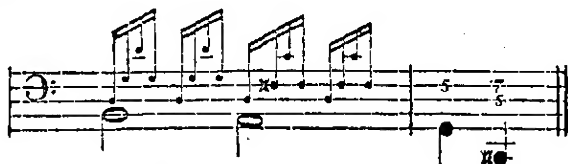
§. 40. Die Ziffern, welche gerade über einer Note stehen, werden mit ihr zugleich angeschlagen; wenn sie sich aber zur rechten Hand der Note seitwärts befinden, so schlägt man sie nach, ob sie gleich zur Note gehören und von ihr abgezählt werden:



§. 41. Es ist nicht gut, die Ziffern unter die Noten zu setzen, weil dahin die Zeichen des forte und piano gehören: es sey denn bey gewissen Stellen, wo es nicht zu ändern ist, wenn z. E. zwo Stimmen in einem System übereinander stehen, eine für das Violoncell und die andere für das Clavier.
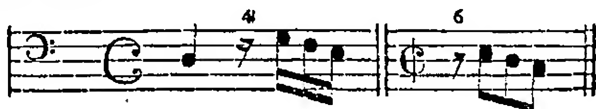
§. 42.

§. 42. Wenn bey Fugen der Eintritt der Thematum in der Grundstimme vorkömmt, so spielt man nach der Vorschrift, und schlägt nicht eher Accorde an, als bis Ziffern kommen. Eben dieses gilt überhaupt bey kurzen Stellen, wo die rechte Hand etwas obligates ausführen soll; man pflegt dieses in kleinen Noten auszudrücken.
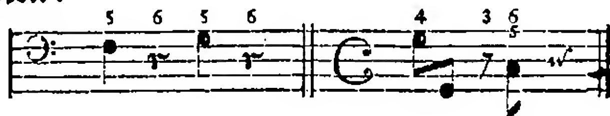


§. 43. Die Ziffern, die über einem Puncte stehen, wodurch die Noten verlängert werden, schlägt man beym Eintritt des Puncts an; sie beziehen sich auf die vorhergehende Note.

§. 44. Die Ziffern, welche über einer kurzen Pause stehen, werden zur Pause angeschlagen, und beziehen sich auf die folgende Note:

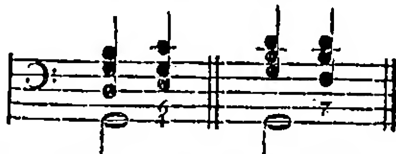


§. 45. Die Ziffern über langen Pausen werden zwar auch zur Pause angeschlagen, sie beziehen sich aber auf die vorhergehende Note:
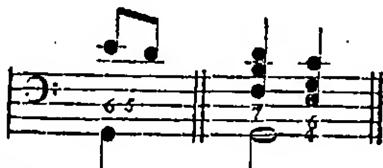


Das geübte Ohr kann gar bald das Beziehen, wovon in diesem und vorhergehenden § die Rede ist, aus dem Zusammenhange entdecken.
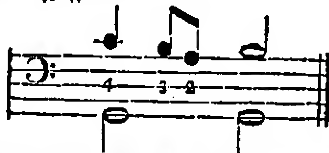
§. 46. Man theilt die Ziffern, welche nachgeschlagen werden, folgender Gestalt in die Geltung der Baßnote ein. Wenn diese letztere zween gleiche Theile, und eine Ziffer, oder mehrere über einander seitwärts bey sich hat, so werden die Ziffern, die zur Seite stehen, zum zweyten Theil der Baßnote angeschlagen:



Bey einer Note von zween gleichen Theilen mit zwoen Ziffern neben einander, theilen sich die Ziffern in die Geltung der Note gleich:
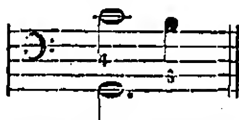


Sind drey Ziffern neben einander über einer solchen Note, so kommt die erste Hälfte der ersten Ziffer, welche gerade über der Note stehet, zu, und die andere Hälfte fällt in gleicher Theilung auf die zwo letztern Ziffern:
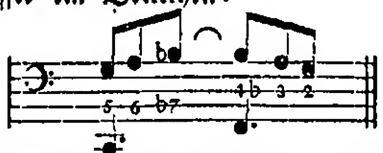


§. 47. Wenn eine Note von drey gleichen, oder, welches einerley ist, von zween ungleichen Theilen, zwo Ziffern neben einander über sich hat: so fällt der erste grösse Theil, oder zween Dritttheile auf die erste Ziffer, und der kleine Theil, oder ein Dritttheil auf die letzte Ziffer:

Z. E.
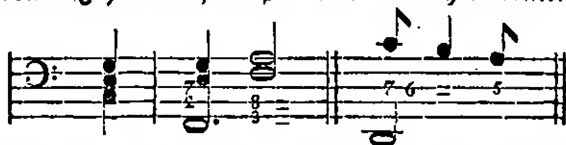
Z. E.
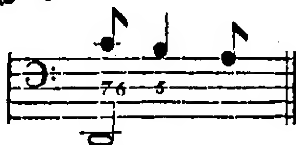


Bey einer Note von dieser Art mit dreyen Ziffern neben einander, fällt auf jede Ziffer ein Drittheil:



§. 48. Diese Art der Eintheilung ist die gewöhnlichste; wer hiervon abgehen will, muß es ausdrücklich andeuten, als z. E.
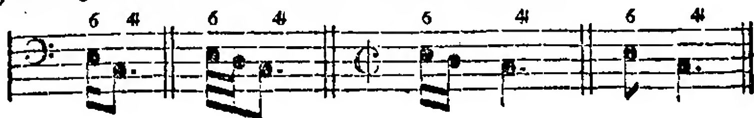


Bey beyden Exempeln will der Vortrag dieser Vorschläge, daß man von der obigen Regel abweichet; das Strichelgen, welches in mehreren Fällen die Fortdauer einer Ziffer bedeutet, zeigt hier die Eintheilung deutlich an. Einige lassen das Strichelgen weg, und sondern die letzte Ziffer von den zwoen ersten etwas ab: allein diese Art der Bezeichnung ist verwerflich, weil sie Zweydeutigkeiten veranlassen kann. Oft weiß man nicht zuverläßig, ob der Componist oder der Abschreiber die Ziffern so zusammen gerückt und abgesondert hat. Z. E.



In diesem Fache fehlt es noch an Zeichen, wie wir weiter sehen werden.

§. 49.

§. 49. Bey folgenden Exempeln werden die Ziffern zu zween gleichen Theilen in die Noten eingetheilt:



§. 50. Weil also auf den Stand der Ziffern viel ankommt: so muß sowohl der Componist als Copist beym Schreiben auf genugsamen Platz bedacht seyn, zumahl wenn viele Bogen und andre Zeichen des Vortrags über die Noten gesetzt werden, damit die Ziffern da stehen können, wo sie sollen.

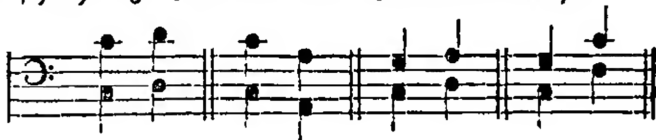
§. 51. Alle Intervallen sind entweder **consonirend** oder **dissonirend.**

§. 52. Ein Intervall, welches man **ohne Vorbereitung,** d. i. ohne, daß es in dem vorigen Griffe schon da ist, **anschlagen, verdoppeln,** und in der Folge damit **herauf** oder **hinunter gehen** oder **springen** kann, heißt **consonirend.**

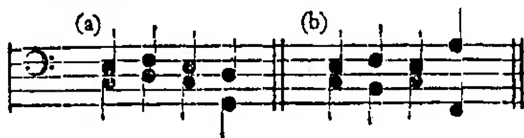
§. 53. Mit der **kleinen** und **grossen Terz,** mit der **reinen Quinte,** mit der **kleinen** und **grossen Sexte** und mit der **reinen Octave** kann man so verfahren; folglich sind diese Intervallen **consonirend.**

§. 54. Wir merken beyläufig mit an, daß die **Octave** und **Quinte vollkommene Consonanzen** heissen, weil sie (1) keine Verändrung als Consonanzen mit sich vornehmen lassen, sondern sogleich dissoniren, sobald sie grösser oder kleiner gemacht werden; (2) weil ein einziger Anschlag von ihnen das Ohr so vergnügt, daß man niemals mit zwoen fortschreiten darf. Es entspringt daher die bekannte und erste Hauptregel der Harmonie: **Man muß niemals mit zwo Octaven oder reinen Quinten hinter einander in zwo Stimmen in gleicher Bewegung**

gung weder fortschreiten noch springen. Dieß Vergehen heißt schlechtweg **Quinten und Octaven machen**:



Die **gerade Bewegung** ist, wenn sich zwo oder mehrere Stimmen zugleich hinauf oder herunter bewegen (a); bey der **Gegenbewegung** gehen und springen sie auseinander (b):



§. 55. Man weiß ohne mein Erinnern, daß man die verbotenen Octaven nicht da suchen muß, wo der Componist aus guten Ursachen zuweilen die Stimmen, wie es heißt, im Unisono gehen läßt. In der Verbindung der Accorde sind sie anzutreffen.

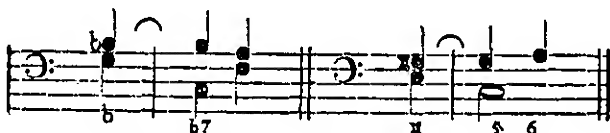
§. 56. Die **Terz** und **Sexte** heissen **unvollkommene** Consonanzen, weil sie **groß** und **klein** gemacht werden können, und doch gut klingen; das Ohr kann auch viele Terzen und Sexten hinter einander vertragen.

§. 57. Mit den **übrigen Intervallen** kan man so eigentlich nicht verfahren, als wie wir bey §. 52. von den Consonanzen gehört haben: folglich sind sie aus der Ursache **dissonirend**.

§. 58. Die wesentlichen Eigenschaften der **Dissonanzen** liegen schon in der Benennung. Vermöge dieser Benennung machen sie einen **Uebellaut**. Hieraus folgt, daß man sie mit gewissen Umständen gebrauchen muß. Ihre natürliche Härte muß, so viel möglich, gemindert werden. Dieses geschiehet, wenn man

sie vorbereitet und auflöset, d. i. wenn sie vorher als Consonanzen schon da sind, und nachher wieder zu Consonanzen werden. Sie klingen einfach widrig genug, folglich darf man sie nicht verdoppeln; ihre Auflösung ist nöthig, folglich würde diese Verdoppelung verbetene Octaven hervorbringen.

§. 59. Damit wir bey dieser Gelegenheit einen deutlichen Begriff von dem Gebrauch der Dissonanzen überhaupt bekommen, so sehen wir bey dem ersten Tacte in folgenden Exempeln ihre Vorbereitung, und bey dem zweyten ihre Auflösung, vermöge welcher sie entweder eine Stufe herunter oder hinauf treten:



§. 60. Die Auflösung ist bey den Dissonanzen ganz und gar nothwendig, aber die Vorbereitung nicht allezeit. Wir werden weiter unten von ein paar Fällen handeln, wo ebenfals die Auflösung wegbleiben kann.
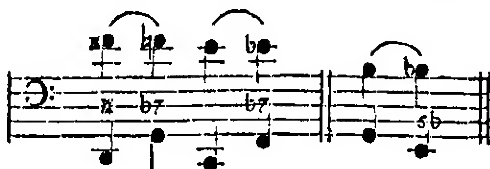
§. 61. Ueber liegenden, oder in einem Tone bleibenden Baßnoten können alle Dissonanzen unvorbereitet angeschlagen werden. Weil hier keine Vorbereitung wegen der Unbeweglichkeit des Basses möglich ist: so wird dieser Mangel durch diese Unbeweglichkeit ersetzet.

§. 62. Aber auch ausser diesem Falle können viele Dissonanzen bisweilen unvorbereitet vorkommen.

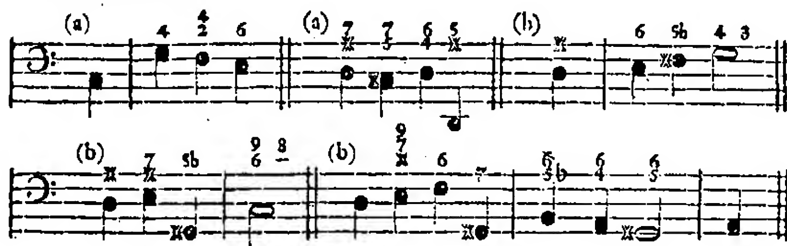
§. 63. Ein neu hinzugefügtes Versetzungszeichen, welches eine vorbereitete Dissonanz noch mehr erniedrigt, hebt die Vorbereitung nicht auf. Es folgt dieses aus dem, was wir im eilften § angeführet haben:

Z. E.

3. E.

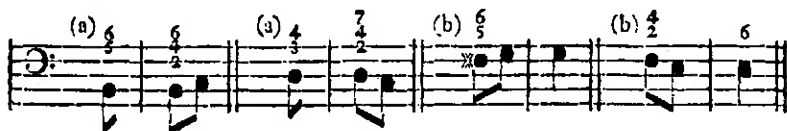


§. 64. Die Dissonanzen werden oft wieder zu Dissonanzen bey der Auflösung (a), auch ohne Auflösung, durch Vermittelung des Basses (b), zu letzt aber muß doch die Hauptauflösung in eine Consonanz geschehen:
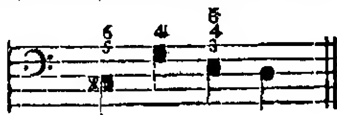


Dieses Verfahren nennt man eine **Aufhaltung** (retardatio) **der Auflösung.**

§. 65. Zuweilen wartet die rechte Hand den Eintritt der Baßnote, worüber eine Dissonanz aufgelöset werden soll, nicht ab, sondern fällt mit der Auflösung vorher ein (a); dann und wann thut dasselbe der Baß (b):

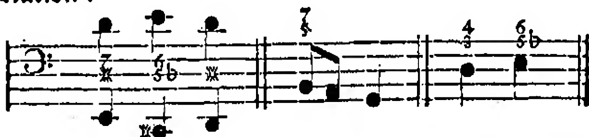


Beyde Fälle nennt man eine **Vorausnahme** (anticipatio) **der Auflösung.**

§. 66. Wenn man vor der Resolution den Ton der Grundstimme mit einem andern in der rechten Hand verwechselt: so gehet eine Verwechselung der Harmonie vor:



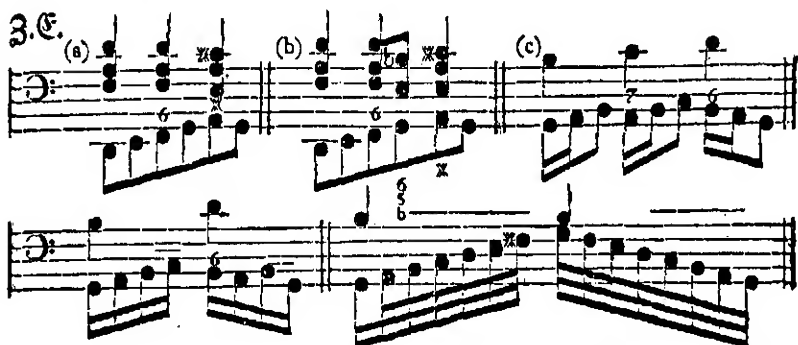
§. 67. Wenn der Baß den Ton, worein eine Dissonanz in der rechten Hand solte aufgelöset werden, ergreift: so nennt man dieses eine **Verwechselung der Auflösung.** Diese Dissonanz erhält dadurch die Freyheit, und überläßt dem Basse die Resolution:
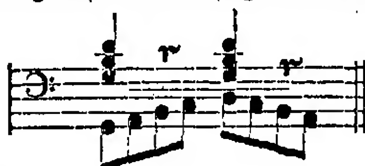


Wir überlassen den Componisten die gute Art, dieser Freyheit sich zu bedienen, und machen sie den Accompagnisten hier nur bekannt.

§. 68. Unter den geschwinden Noten hat selten eine jede ihr eignes Accompagnement. Von den Noten, welche ohne Accompagnement angeschlagen werden, sagt man: **Sie gehen durch.**

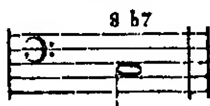
§. 69. Einzelne **durchgehende** Noten werden nicht angedeutet; wenn aber viele hinter einander vorkommen, so setzt man einen Queerstrich darüber, welcher so weit reicht, als die rechte Hand ruhen soll. Sie kommen bey allerley Zeitmaasse und Tactarten in allerhand Figuren vor. Bisweilen geht die Hälfte von den Noten durch (a); zuweilen weniger als die Hälfte (b); manchmal gehen bey geschwinder Zeitmaasse, und wenn die Noten kurz sind, die allermeisten durch (c):
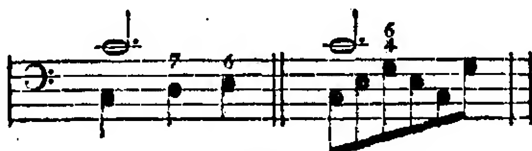


§. 70. Bey einer langen Dauer durchgehender Noten kann das zuletzt da gewesene Accompagnement wiederholt werden:
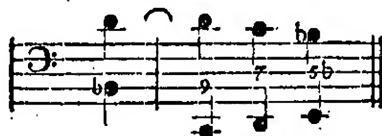


§. 71. Bey gewissen Gelegenheiten, welche an ihrem Orte vorkommen werden, pflegt man auch von den Intervallen zu sagen: Sie gehen durch. Dieses kann auf dreyerley Art geschehen: (1) Wenn der Baß liegen bleibt:



(2) Wenn bey der Bewegung des Basses die Ziffern liegen bleiben:
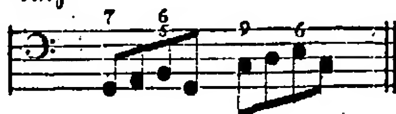


(3) Wenn sich beyde bewegen:



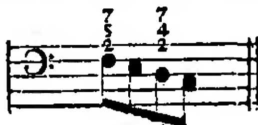
§. 72. Bey geschwinden Trommelbässen, woran man sich steif spielen kann, läßt man auch zuweilen in der linken Hand Noten durchgehen. Das mehrere hiervon kann man im ersten Theile meines Versuchs, in der Einleitung, in einer Note nachsehen.

§. 73. Den Ausdruck Durchgang (transitus) braucht man eigentlich von stufenweise gehenden Baßnoten.

§. 74. Wenn alsdenn das gehörige Accompagnement blos auf die dem innerlichen Werthe nach lange Noten fällt: so ist der Durchgang regulär (transitus regularis). Unter Noten von gleicher Geltung ist die erste, dritte u. s. w. dem innerlichen Werthe nach (virtualiter) lang; und die zweyte, vierte u. s. w. kurz:

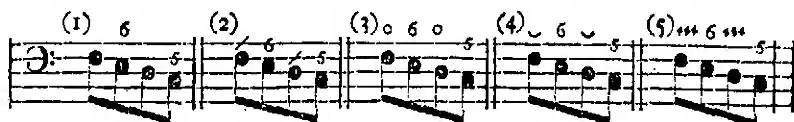


§. 75. Wenn die Begleitung, welche der virtualiter kurzen Note zukommt, vorausgenommen, und zur langen Note angeschlagen wird, so ist der Durchgang irregulär (transitus irregularis) und die Noten heißt man alsdenn Wechselnoten:



§. 76.

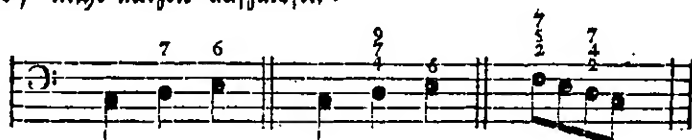
§. 76. Wenn man die anschlagende Note nicht beziffern will, so setzt man entweder die Ziffern über die nachschlagende Noten allein, oder bezeichnet die anschlagenden Noten noch oben ein entweder mit einem Seitenstrich, einer Null, einer halben Null, oder einem m, welches, wenn es nöthig ist, verlängert wird:
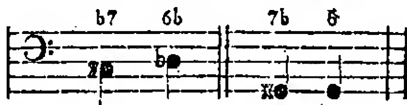


Das Zeichen mit dem schrägen Strich bey Numer (2) ist das beste.

§. 77. Dieser irreguläre Durchgang bestehet aus solchen Vorausnahmen der Auflösung, davon wir einige im §. 65. bey (a) gesehen haben.

§. 78. Man braucht die Dissonanzen, welche in beyderley Arten von Durchgängen vorkommen, wenn sie gleich vorbereitet sind, nicht allezeit aufzulösen:



§. 79. Dieselbe Freyheit hat man bey Dissonanzen, welche durch Verwechselung des Klanggeschlechts zu Consonanzen werden:



§. 80. Hingegen werden wir in der Folge sehen, daß die Consonanzen zuweilen ihre Freyheit verlieren, und wie Dissonanzen vorbereitet und aufgelöset werden.

Zweytes



Zweytes Capitel.

Vom harmonischen Dreyklange.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Die vollkommenste Harmonie von Consonanzen, mit der sich mehrentheils ein Stück anfängt, und allezeit endiget, ist der eigentliche harmonische Dreyklang.

§. 2. Es bestehet solcher aus dem **Grundtone**, dessen **Quinte** und **Terz**.

§. 3. Wenn hierzu die Octave genommen wird, so entstehet der eigentliche **Accord**, bey welchem die **Quinte rein** seyn muß; blos die **Terz** kann verändert und **groß** oder **klein** werden.

§. 4. Dieser Accord heißt **hart**, wenn die **Terz groß** ist; und **weich**, wenn die **Terz klein** ist.

§. 5. Der **uneigentliche harmonische Dreyklang** hat entweder eine **falsche** oder eine **vergrösserte Quinte** bey sich.
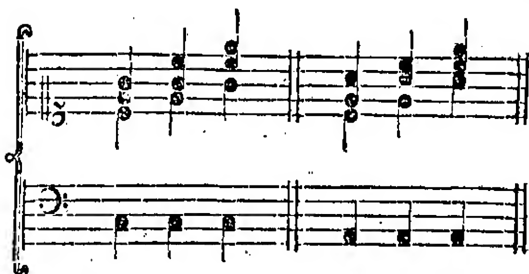
§. 6. Man nennt ihn im erstern **Falle** den **verminderten**, und im **letztern**, den **vergrösserten Dreyklang**.

§. 7. Wir werden die Lehre von diesen **uneigentlichen Dreyklängen**, welche Dissonanzen bey sich haben, abhandeln, sobald wir mit den consonirenden Accorden zu Ende seyn.

§. 8. Der eigentliche Accord kann, wie alle vierstimmige Sätze, in **dreyen Lagen** verändert werden; einmal kann die **Quinte**, einmal die **Octave** und einmal die **Terz** in der **Oberstimme** seyn:
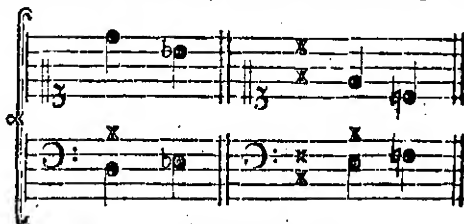
Z. E.

Z. E.



§. 9. Wenn über einer Note, welche nicht durchgehet, entweder gar nichts, oder ein Versetzungszeichen allein, oder eine 8, 5, 3 einzeln, oder zwey davon, oder alle drey stehen: so greift man den eigentlichen Accord.

§. 10. Weil bey diesem Accorde die Quinte rein seyn muß: so nimmt man sie auch ohne Andeutung rein:



§. 11. Es kann nach Beschaffenheit der Umstände die Octave wegbleiben, und sowohl die Terz als Quinte verdoppelt werden.

§. 12. Wenn aber die Terz zufällig groß ist, so wird sie nicht verdoppelt.

§. 13. Im dreystimmigen Accompagnement bleibt die Octave weg, es sey dann, daß wegen einer Auflösung oder wegen des Gesanges der Hauptstimme die Quinte dafür weggelassen würde.
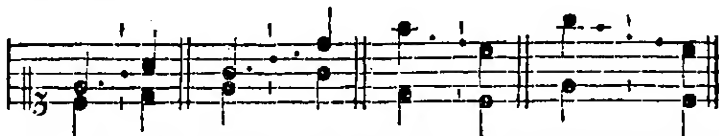
§. 14. Bey der zweystimmigen Begleitung nimmt man, wenn es kein andrer Umstand hindert, die Terz allein.

§. 15. Man merke sich, um auf dem System einen gemeinen Accord leicht finden zu lernen, daß Noten auf drey Linien oder drey Spatiis, welche zunächst über einander sind, einen Dreyklang abgeben.

§. 16. Wenn ich zween Töne greife, wo drey Tasten darzwischen sind, so habe ich die grosse Terz; sind aber nur zwo Tasten in der Mitte, so ist die Terz klein.

§. 17. Die Gegenbewegung ist überhaupt beym Accompagnement die schönste und sicherste, besonders bey unsern Accorden; man entgehet dadurch den offenbaren und verdeckten Quinten und Octaven.

§. 18. Verdeckte Quinten und Octaven erkennt man, wenn bey zwoen in der gleichen Bewegung springenden Stimmen die ledigen Intervalle ausgefüllt werden, und bey dieser Ausfüllung in einigen von den letzten Noten Quinten und Octaven vorkommen:

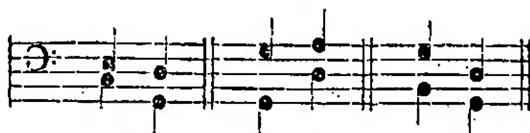


§. 19. Man kann sie noch eher in den Mittelstimmen unter sich, und gegen den Baß, als in der Oberstimme gegen den Baß erlauben, weil bey der letztern auf eine genaue Reinigkeit und auf den guten Gesang hauptsächlich gesehen werden muß; diese Progreßion aber macht einen unreinen, und folglich schlechten Gesang.

§. 20. Folgende verdeckte Quinten können auch in den äussersten Stimmen angehen:

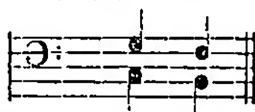
Z. E.

3. E.

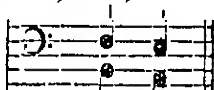


§. 21. Zwo offenbare Quinten von verschiedener Art können auf einander folgen.

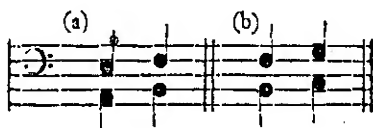
§. 22. Im Heruntergehen kann in allen Stimmen auf eine reine Quinte eine falsche folgen:



Aber die Folge einer reinen Quinte auf eine falsche erlaubt man nur aus Noth, und nicht leicht in den äussersten Stimmen:



§. 23. Im Heraufgehen ist die Progreßion von einer reinen Quinte zur falschen besser (a), als von einer falschen zur reinen, weil die falsche Quinte von Natur sich herunter neigt (b):



Beyde Arten gehören in die Mittelstimmen.

§. 24. Mit der rechten Hand überschreitet man nicht leicht das zweygestrichne f: es sey dann, daß der Baß sehr hoch geht, oder statt des Baßschlüssels ein höherer in der Grundstimme stehet, oder eine gewisse Zierlichkeit in der Höhe ausgedrückt werden soll, wenn zum Exempel die Lage bey einer wiederholten Passagie verändert werden soll u. s. w.

§. 25. Tiefer als die Hälfte der ungestrichenen Octave, darf die rechte Hand nicht wohl gehen; es wären dann dergleichen Umstände im Gegentheil vorhanden, wie wir im vorigen § angeführet haben.

§. 26. Bey der Information kann man diese vorgeschriebene Höhe und Tiefe überschreiten, damit die Scholaren die Exempel in allen Lagen üben können, und dadurch überall bekannt werden.

§. 27. Ausserdem pflegt die rechte Hand mit der Oberstimme im Bezirk des Discantsystems anzufangen; wenn dasselbe die Grundstimme innerhalb ihres Baßsystems thut.

§. 28. Man kann den Grund zum Accompagnement nicht besser legen, als wenn man seine Schüler alle vier und zwanzig Accorde aufs genaueste lernen läßt. Dieses muß nach und nach geschehen; man läßt sie diese Accorde in allen dreyen Lagen auf der ganzen Tastatur hinauf und herunter greifen. Im Anfange ist man zufrieden, wenn dieses langsam geschiehet; nach und nach aber muß man beständig auf eine mehrere Hurtigkeit dieser Uebung dringen, damit die Hände endlich die nöthige Fertigkeit erhalten, jeden Accord, welchen man nur will, sogleich ohne Anstoß anzuschlagen.

§. 29. Der Anfang muß mit ein paar solcher Accorde geschehen, und man gehet nicht eher weiter, als bis die hinlängliche Wissenschaft und Fertigkeit davon da ist.

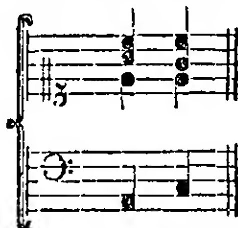
§. 30. Man verbinde in der Folge eine Lection mit der andern; auf diese Art wird das Alte immer wiederholt und nicht vergessen.

§. 31. Sowohl hier, als bey allen übrigen Aufgaben, muß man die Scholaren fleißig nach den Intervallen fragen, damit sie bey der mechanischen Fertigkeit im Treffen auch im Stande bleiben, solche ohne langes Besinnen gleich herzusagen.

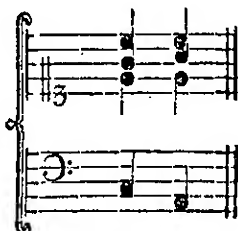
Ich habe diese Anmerkung aus der Erfahrung nöthig befunden, weil viele durch eine lange Uebung und ihr gutes Ohr die meisten Accorde und Ziffern treffen, ja ganze Stücke begleiten, ohne daß sie dafür können; die Intervallen sind ihnen so wenig bekannt als die Regeln. So nützlich und nöthig ein gutes Ohr ist: so verführerisch und schädlich kann es seyn, wenn man sich lediglich darauf verläßt, und den Kopf nicht dran strängen will.

§. 32. Man nimmt die Accorde da, wo sie am nächsten sind. Dieses ist überhaupt beym Accompagnement zu merken.

§. 33. Wenn also der Baß um zwo Stufen steigt: so behält man die Intervalle, welche zur letzten Note schon da sind, und nimmt nur die Quinte aufs neue darzu:

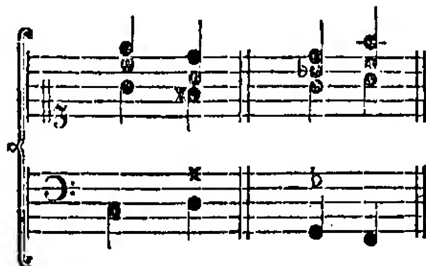


Und wenn er um zwo Stufen fällt; so hat man blos die Octave aufzusuchen:
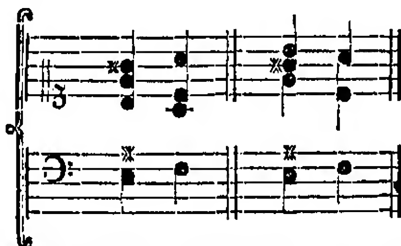


§. 34. Steigt oder fällt aber der Baß um eine Stufe: so braucht man in allen Stimmen die Gegenbewegung:
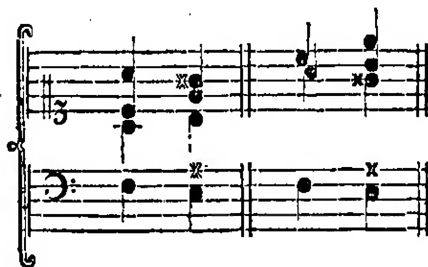
Z. E.



§. 35. Steigt der Baß, mit zwoen grossen Terzen über sich, um einen halben Ton eine Stufe höher: so geht man entweder mit der Quinte und Terz von einander in die Octav, oder zusammen in den Einklang; folglich nimmt man zur letzten Note die Terz doppelt, und die Octave bleibt weg:

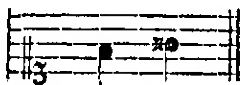


Nimmt man diesen Gang rückwärts, so muß bey der ersten Note die Octave weggelassen, und die Terz doppelt genommen werden:



Widri-

Widrigenfalls begehet man mit der einen Stimme eine unmelodische Fortschreitung in die übermäßige Secunde, welche zu vermeiden ist:



§. 36. Die Quinte muß bey den Schlüssen niemals in der Oberstimme seyn. Die Octave ist hierzu das geschickteste Intervall, wenn man kann; nächst dieser aber die Terz, nur muß die Schlußnote der Hauptstimme nicht tiefer seyn, als diese Terz.

§. 37. Wenn beyde Hände einander zu nahe kommen, oder die rechte Hand zu tief herunter ist: so kann man über eben derselben Note, wenn sie nicht zu geschwind ist, den Accord in einer höhern Lage noch einmal wiederholen; hat man aber die Zeit nicht hierzu, so nimmt man in der Höhe noch eine Stimme mehr, und verläßt in der Folge die unterste. Dieses Hülfsmittel braucht man (1) nur aus Noth, weil ich glaube, daß man ausserdem bey vier regulären Stimmen bleiben und nicht leicht darüber gehen muß; (2) bey Consonanzen, weil die Dissonanzen das Accompagnement mehr einschränken.

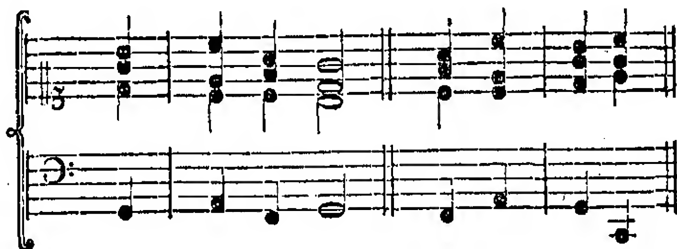
Zweyter Abschnitt.

§. 1.
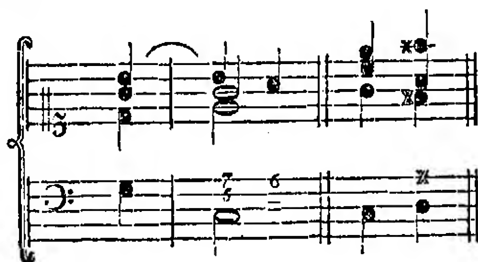
Man dringe bey seinen Schülern fleißig auf die Gegenbewegung auch alsdenn, wenn sie nicht höchstnöthig ist. In den Uebungsexempeln bringe man zu dem Ende alle mögliche verführerische Gänge vor, um ihnen die Fehler, so dabey vorgehen können, deutlich zu zeigen. Hier thut das Aussetzen des Generalbasses besonders gute Dienste.

§. 2.

§. 2. Endlich, wenn man merkt, daß sie die Gefährlichkeiten vollkommen kennen, so kann man ihnen auch die Fälle zeigen, wo zuweilen, des Gesanges wegen, die gerade Bewegung der andern vorzuziehen ist, z. E.
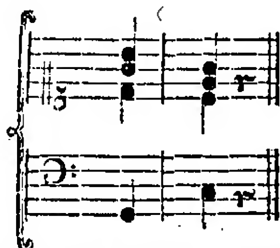


§. 3. Wir sehen aus diesen Exempeln, daß es gut thut, wenn die Oberstimme in gleicher Bewegung mit dem Basse in Terzen fortgehet. Die grossen Terzen besonders mögen gerne in die Höhe gehen, wenn es durch eine vorbereitete Dissonanz, oder durch die Gefahr einer widrigen Verdoppelung nicht gehindert wird, als z. E.
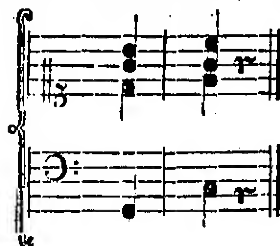


§. 4. Daher muß man bey folgendem Exempel, wenn man nun schon einmal die grosse Terz oben hat, nicht mit ihr durch die Gegenbewegung in die Quinte herunter fallen:

Z. E.

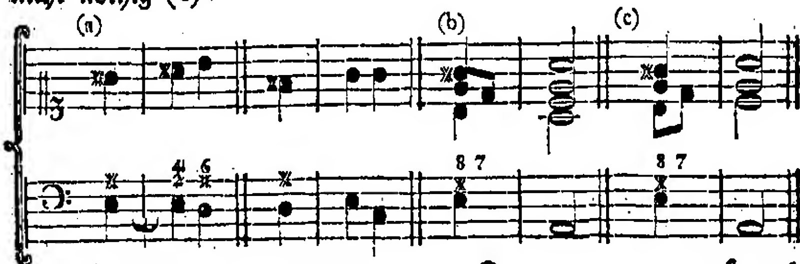
3. E.
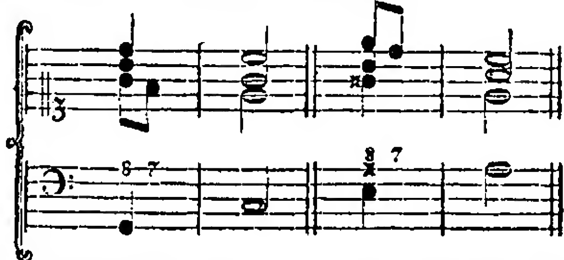


sondern lieber ein kleineres Uebel, nemlich verdeckte Octaven, wählen, als obige unnatürliche Fortschreitung bey einer Cadenz:
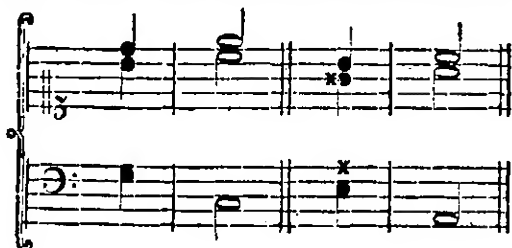


§. 5. Die zufällig grossen Terzen lieben am meisten das Aufsteigen (a); dahero nimmt man zur letzten Note des dritten Exempels, wenn die Octave vorher in die Septime gegangen ist, eine Stimme noch darzu, damit der Dreyklang am Ende vollkommen da sey (b): wenn man aber die Quinte verläßt, und dafür die Septime ergreift, so ist dieses Hülfsmittel alsdenn nicht nöthig (c):



§. 6. Beym **vierstimmigen** Accompagnement nimmt man es mit diesen grossen Terzen, wenn sie nicht oben liegen, so genau nicht, sondern sie können herunter springen:
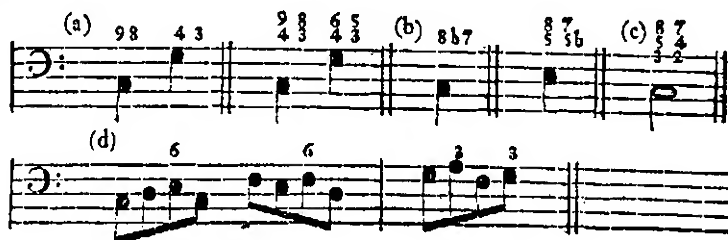


§. 7. Ist das Accompagnement aber **dreystimmig**, so geht man mit der grossen Terz auch in der Mittelstimme in die Höhe, und siehet nicht auf die Vollständigkeit des Dreyklanges:

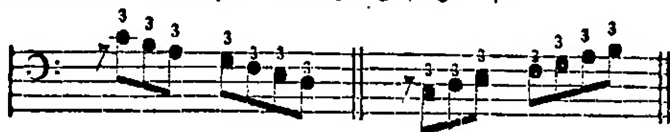


§. 8. Unser Accord wird zwar ohne Andeutung gegriffen: wenn man aber die Ziffern, welche seine Intervallen anzeigen, einzeln, oder zusammen über Noten antrift, so hat es seine guten Ursachen. Bald sind Dissonanzen, welche über derselben Note in unsern Accord aufgelöset werden, daran Schuld (a); bald werden zu mehrerer Deutlichkeit aus dem Accord Ziffern über eine Note gesetzt, wenn Dissonanzen nachgeschlagen werden (b), oder die ganze Harmonie sich verändert (c); bald pflegt man dadurch das Accompagnement einer Note zu bemerken, welche durchzugehen schei-
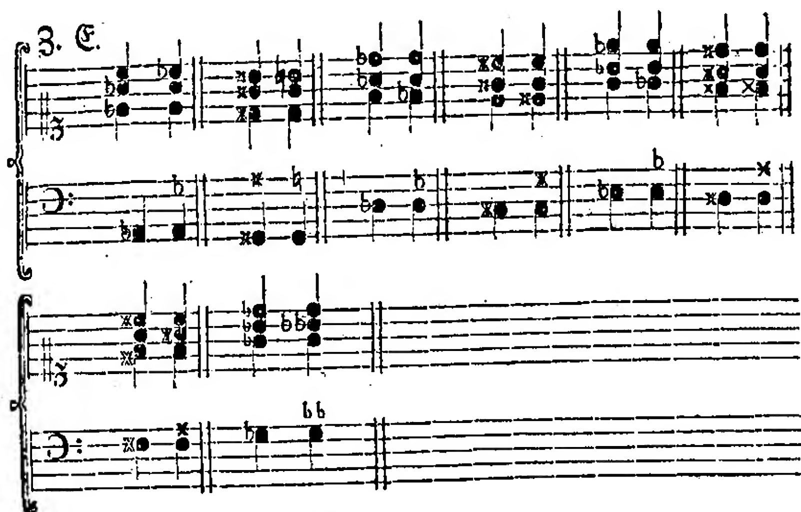
scheinet (d). In allen diesen vier Fällen nimmt man den ganzen Accord.
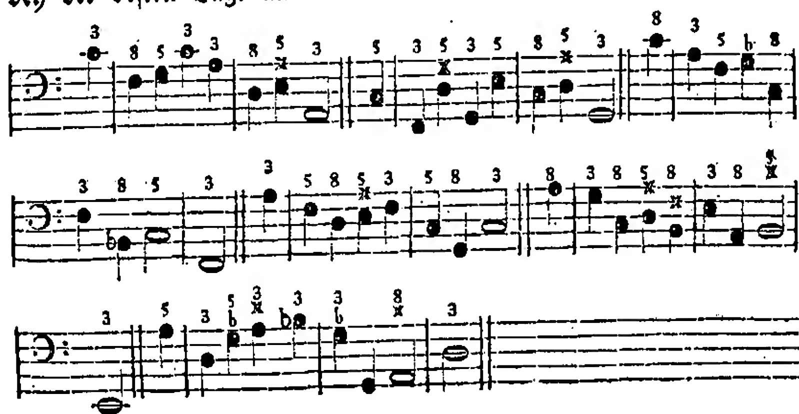


§. 9. Zuweilen aber will man, bey geschwinden gehenden Noten, durch darüber gesetzte Terzen, dem Begleiter zu verstehen geben, daß die rechte Hand mit diesem Intervall ganz allein der Grundstimme in gleicher Bewegung folgen soll:



§. 10. Die Uebungsexempel über die eigentlichen Accorde müssen sich nicht über die natürliche Modulation erstrecken, damit das Gehör nicht auf einmal mit allen vier und zwanzig Tönen gleichsam überschüttet werde. Man muß es vielmehr beyzeiten vor Ausschweifungen bewahren, und an einen natürlichen Zusammenhang der Harmonie gewöhnen. Wenn diese kurzen Exempel in alle Tonarten übersetzt werden: so kommen die Accorde ohnedem alle vor; man siehet durch dieses Uebersetzen hernach die Ursachen ein, warum gewisse Töne zuweilen mit Creuzen, zuweilen mit Been geschrieben werden, und doch dieselben bleiben, z. E.



§. 11. Folgende kleine Exempel mögen hinlänglich seyn, meine Meinung wegen des vorhergehenden § zu erklären. Die Ziffern über den Noten zeigen das Intervall in der Oberstimme bey der besten Lage an.



§. 12.

§. 12. Wenn die Accorde im **getheilten Accompagnement** vorkommen, so ist entweder eine **Zierlichkeit** oder **Nothwendigkeit** daran Schuld. So viel einem **Accompagnisten** hievon zu wissen nöthig ist, wird an seinem Orte in deutlichen Exempeln vorkommen. Das getheilte Accompagnement ist, wenn die linke Hand auch etwas von Ziffern nimmt, ohne daß der Satz vollstimmiger wird. Die Harmonie wird dadurch zerstreut und folglich oft **schöner**; die Auflösung der Dissonanzen macht dieses zuweilen **nothwendig**.

§. 13. Was wir oben von der Prime, Decime und Duodecime angeführet haben, gilt auch hier.



Drittes Capitel.

Vom Sextenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Der **Sextenaccord**, welcher blos die grosse und kleine Sexte angehet, bestehet aus lauter **Consonanzen**, nämlich der **Sexte**, **Terz** und **Octave**.

§. 2. Die gewöhnlichste Bezeichnung dieses Accordes ist eine 6 allein; ausserdem findet man zuweilen die übrigen Intervallen aus gewissen Ursachen mit angedeutet.

§. 3. Die nöthigen Versetzungszeichen müssen bey der Andeutung nicht vergessen werden.

§. 4. Die Unterterz vom Grundtone ist die Sexte davon, und der Dreyklang von dieser Unterterz oder Sexte ist der Sextenaccord.

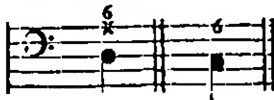
§. 5. Man nimmt den Sextenaccord mit der Octave am seltensten, etwa bey einzelnen Grundnoten mit der 6, und aus Noth, wenn es die Dissonanzen fodern u. s. w. Man **verdoppelt** lieber die **Terz** oder **Sexte** und läßt die Octave weg.

§. 6. Bey dieser **Verdoppelung**, welche sowohl mit dem **Einklange** als mit der **Octave** geschehen kann, geht keine Ziffer verlohren. Die Intervallen eines eigentlichen Accords, welche er enthält, bleiben allezeit:
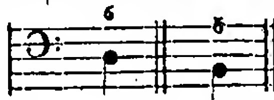


Hingegen entgehet man dadurch vielen Fehlern, und der gute Gesang wird erhalten, wie wir weiter sehen werden.

§. 7. Folgende Regeln sind bey der Verdoppelung zu beobachten: (1) Bey der **natürlich grossen Sexte** mit der **grossen Terz überhaupt**, kann man von beyden Intervallen verdoppeln, welches man will:
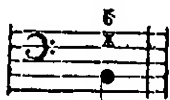


(2) Weder die **natürlich** noch **zufällig grosse Sexte** wird verdoppelt, wenn sie die **kleine Terz** bey sich hat.



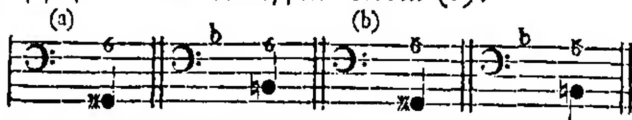
(3) Wenn aber die **zufällig grosse Sexte** eine **zufällig grosse Terz** bey sich hat, so läßt sich beydes verdoppeln; in diesem einzigen Falle wird eine Terz von dieser Art verdoppelt:

Z. E.

3. E.

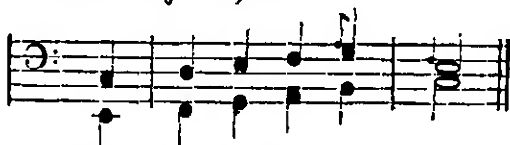


(4) Ein zufällig erhöhendes Versetzungszeichen vor einer Grundnote mit dem Sextenaccord wird nicht verdoppelt (a): wenn aber über solchen Noten die Sexte zufällig groß ist, so kann es verdoppelt werden (b):
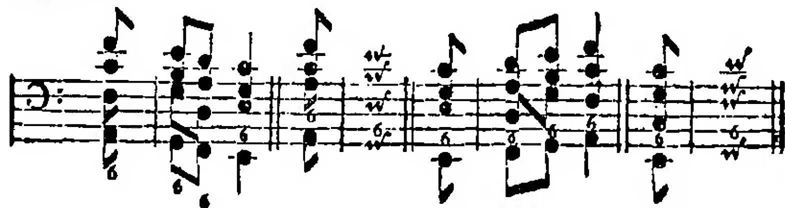


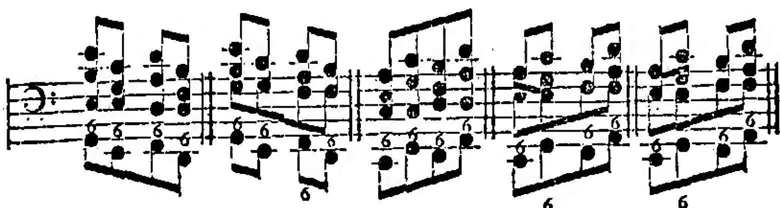
§. 8. Das dreystimmige Sextenaccompagnement bestehet aus der blossen Terz und Sexte.

§. 9. Bey der zweystimmigen Begleitung unserer Ziffer verliehrt man allezeit ein Intervall; sie kommt also nicht leicht vor. Wenn die Hauptstimme viele Sexten hinter einander piano vorzutragen hat, so wäre dieß der Fall, da der Accompagnist die Terzen allein darzu nähme:



§. 10. Wenn bey gehenden, oder in Terzen springenden Grundnoten viele Sexten hinter einander vorkommen, so braucht man die Verdoppelung wechselsweise, um keine Octaven zu machen:



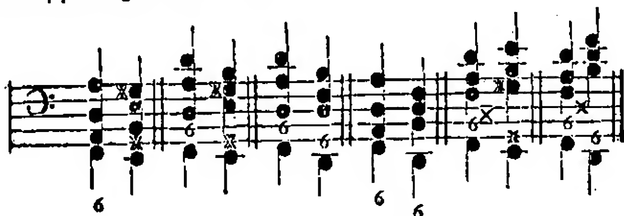


Obgleich die Nothwendigkeit der Verdoppelung bey diesen **gehenden** Baßnoten grösser ist, als bey den **springenden**: so verdoppelt man doch gerne bey den letztern um des guten Gesanges in der Oberstimme willen.

§. 11. Diese Gänge werden am bequemsten dreystimmig accompagnirt, wenn die Zeitmaasse hurtig ist. Man hat alsdenn nur eine gute Lage; bey der zweyten werden aus den Quarten Quinten. Die Sexte muß also beständig oben liegen; auch beym vierstimmigen Accompagnement ist dieses die sangbarste und sicherste Lage.

§. 12. Wenn man den Sextenaccord mit der Octave nimmt, so greift man die letztere **nicht gerne** in der Oberstimme.
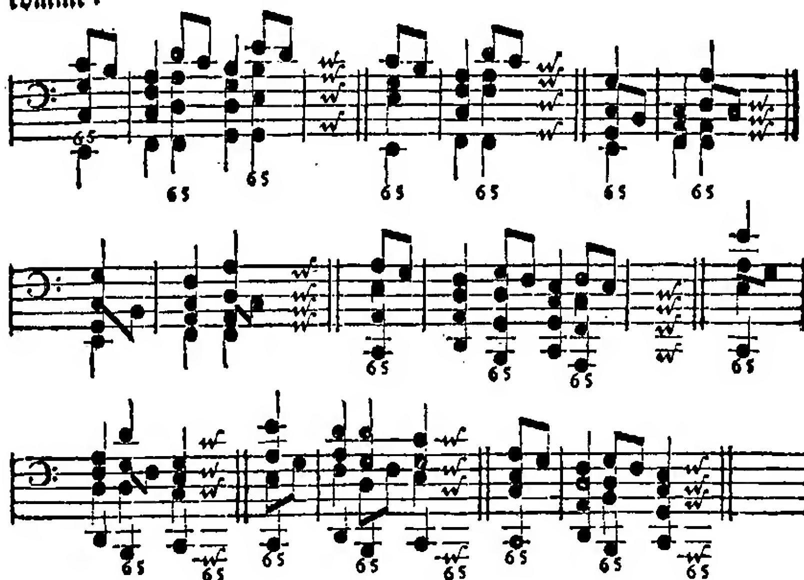
§. 13. Die unmelodischen Fortschreitungen (×) werden durch die Verdoppelung vermieden:



§. 14. Wenn auf die 6 gleich darauf eine 5 folgt, so geht man in derselben Stimme mit der Sexte in die Quinte, und läßt die übrigen Stimmen liegen. Diese Aufgabe kommt

zuweilen

zuweilen oft hinter einander vor. Man kann alle drey Arten des Sextenaccompagnements brauchen, wenn nur die oben angeführten Regeln wegen der Verdoppelung auch hier in acht genommen werden. Wenn diese folgenden Exempel in die übrigen Lagen übersetzt werden: so kommt die Verdoppelung mit dem Einklange mit vor. Bey einem paar Exempeln mit der doppelten Terz finden wir, daß die eine Terz zuweilen die Quinte ergreift, indem die Sexte liegen bleibt; man vermeidet dadurch Sprünge, und kann sich in der Lage erhalten, welches ohne diese Hülfe nicht wohl möglich ist, wenn diese Aufgabe nur einmal vorkömmt:



§. 15. Wenn über einer Note 56 stehet: so schlägt man beym Eintritt der Note den eigentlichen Accord an, und geht mit der Quinte in die Sexte. Die übrigen Stimmen bleiben

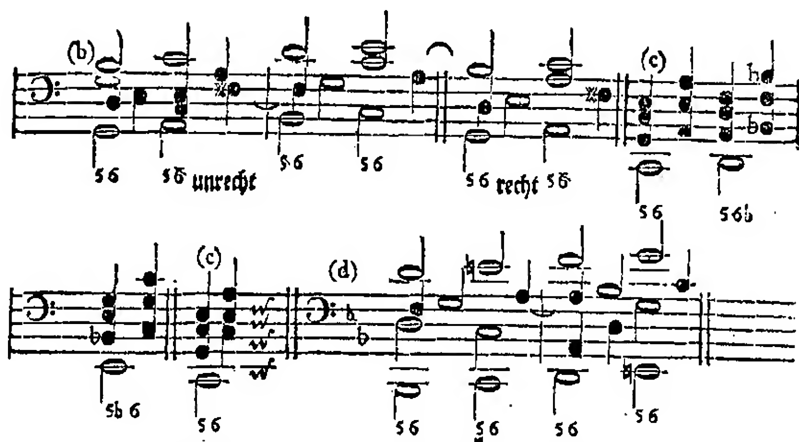
 liegen;

liegen; kommt dieser Satz aber oft hinter einander vor: so ist das dreystimmige Accompagnement mit der Terz allein das leichteste, und bey geschwinden Noten in Stücken, welche ohnedem eine starke Begleitung nicht nöthig haben, das vorzüglichste.
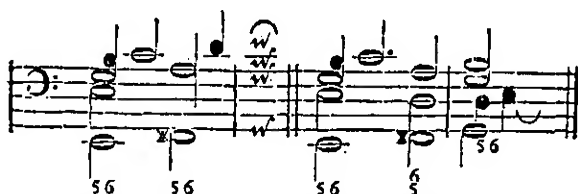
§. 16. Soll in diesem Falle die Begleitung vierstimmig seyn: so hilft man sich gar leicht, um keine Fehler zu machen, durch die Verdoppelung, weil die ganze Aufgabe aus Consonanzen besteht. Die Exempel, wo beyde Arten der Verdoppelung abwechseln, sind die besten. Von dieser regelmäßigen Verdoppelung muß man die dissonirenden falschen Quinten, die sich mit einmischen können, ausschliessen (a); hiernächst vermeidet man den Sprung in die übermäßige Quarte (b). Das springende Accompagnement mit, und ohne Verdoppelung bey (c) ist nicht unrecht, aber nicht allezeit schöne. Bey (d) sehen wir ein Exempel im getheilten Accompagnement.

(a)

unrecht recht
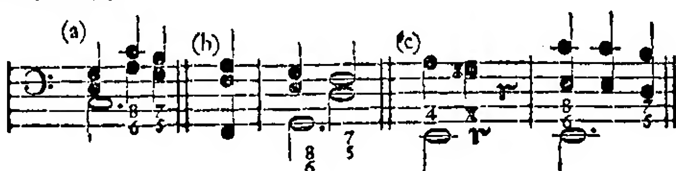


Die falsche Quinte scheint zwar wider ihre Art bey (a) (b) (c) (d) im Durchgange in die Höhe zu gehen: allein wenn man den Satz genau betrachtet, so siehet man die Auflösung deutlich:
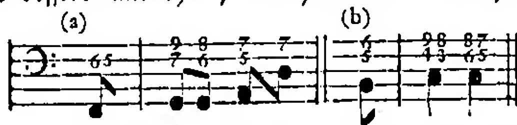


§. 17. In der galanten Schreibart kommt zuweilen $\frac{8}{6}$ vor. Dieses ist ein dreystimmiger Satz, und muß von derselben Signatur, welche vier Stimmen erfordert, sehr wohl unterschieden werden. Hier wäre es gut, ein Unterscheidungszeichen zu bestimmen, weil die Fälle, wo diese Bezifferung vorkommt, oft zweydeutig sind. Diese $\frac{8}{6}$ trift man über Grundnoten an, wo zuweilen die Terz (a), zuweilen die Quarte (b), zuweilen gar keine Ziffer weiter, ohne grosse Härte, zur vierten Stimme genommen wer-

werden könnte, wenn man nicht bey dreyen Stimmen bleiben müßte (c).



§. 18. Wenn man aber die Begleitung vierstimmig einzurichten hat: so kommt diese Signatur bey Auflösungen vorhergehender Dissonanzen (a), auch ausserdem, wenn man die Modulation einer Stimme deutlich bemerken will, vor (b). Da nun diese letztere Ursache auch bey diesem dreystimmigen Satze da ist, und kein Unterscheidungszeichen hingesetzt wird: so kann man nichts bessers anrathen, als hören und urtheilen.

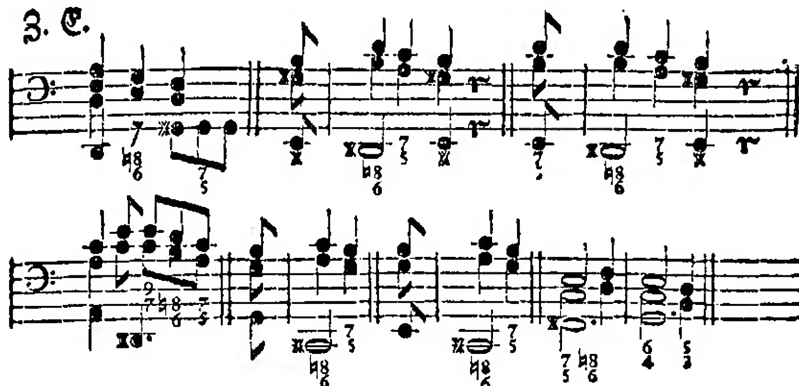


§. 19. Der Vorgang und die Folge doppelter Ziffern ist mehrentheils in diesem Falle ein Zeichen, daß das Accompagnement dreystimmig seyn soll; deswegen wenn man über diese Signatur einen Telemannischen Bogen setzte ($\frac{8}{6}$): so würde man die vorhergehenden und folgenden dreystimmigen Sätze leicht daran erkennen.

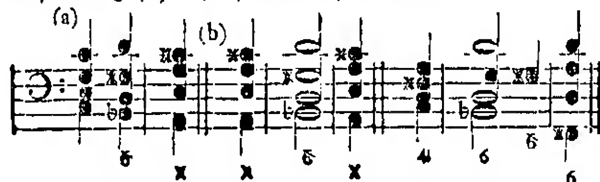
§. 20. Wenn die Sexte die verminderte Octave bey sich hat: so greift man weiter nichts darzu. Diese Octave geht herunter, und wird als eine Vorhaltung der folgenden Note angesehen. Folgende Exempel sind merkwürdig; beym letztern kommt $\frac{7}{5}$ vorher, und $\natural\frac{8}{6}$ folgt im Durchgange nach:

Z. E.

Z. E.
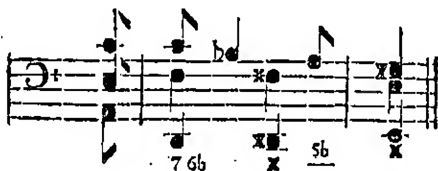


§. 21. Die übermäßige Sexte ist eine Dissonanz, welche mit (a) und ohne **Vorbereitung** (b) vorkommt, allezeit aber **in die Höhe gehet.** Das nöthige Versetzungszeichen wird mit der Ziffer angedeutet. Wenn mit dieser Sexte weiter keine Signatur über der Grundnote stehet: so hat sie im dreystimmigen Accompagnemente die Terz bey sich, welche, wenn der Satz vierstimmig seyn soll, verdoppelt wird.



§. 22. Die **verminderte dissonirende** Sexte kommt selten vor. Sie erfordert einen besondern Liebhaber. Wer sie braucht, der **vorbereitet** sie und **löset sie im Heruntergehen auf.** Am leidlichsten klingt sie, wenn sie die grosse Terz allein bey sich hat. Das nöthige Versetzungszeichen darf hier auch nicht fehlen:

3. E.
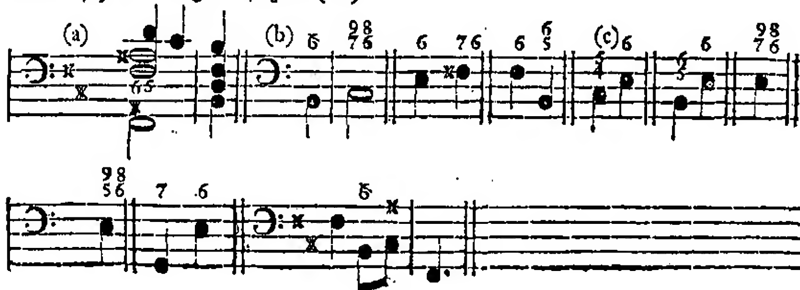


Zweyter Abschnitt.

§. 1.

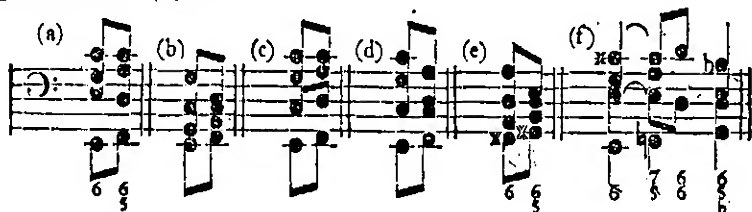
Man merke überhaupt, daß das Vorhersehen auf die Folge am allernothwendigsten bey solchen Aufgaben ist, wo mehr als eine Art der Begleitung vorkömmt. Man hat nicht allezeit die freye Wahl, weil man sich auf die folgenden Fälle geschickt machen muß.

§. 2. Bey den Cadenzen, zumahl wenn statt $\frac{6\,5}{4\,\sharp}$, die kleine Sexte mit der zufällig grossen Terz gleich eintritt, nimmt man gerne die Octave zur Sexte (a); ingleichen ist sie nothwendig, wenn die Vorbereitung (b), oder die Auflösung (c) einer folgenden Dissonanz dieses fordert. Beym letzten Exempel ist die Octave nöthig, um den unnöthigen Sprüngen aus dem Wege zu gehen. Auch hier kann man zur Vorsicht einen Telemannischen Bogen setzen (6͡).

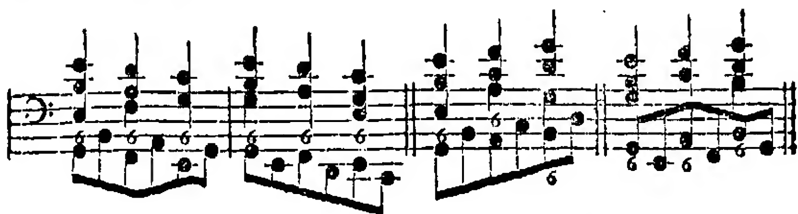


§. 3.

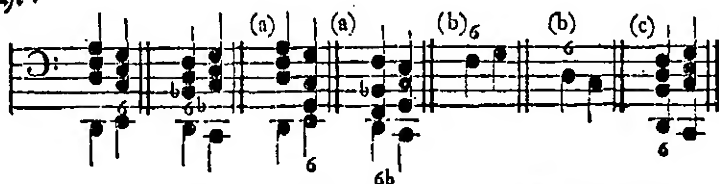
§. 3. Wenn in der Grundstimme eine Note mit dem Sextenaccord um eine Stufe in die Höhe tritt, wobey diese letztere Note $\frac{6}{5}$ über sich hat: so nimmt man am sichersten die Octave zur Sexte, **wenn es seyn kann.** Diese Fortschreitung der Stimmen ist die beste (a). Bey der doppelten Terz geht in einer von den dreyen Stimmen ein Sprung vor (b). Mit so vielem Recht ein Componist zuweilen aus guten Ursachen in den Mittelstimmen Sprünge anbringt, mit eben so zureichendem Grunde vermeidet sie ein Accompagnist so viel möglich. Die doppelte Sexte kann bey unserm Exempel leicht Anlaß zu Quinten geben (c); will man sie vermeiden, so muß man in zwoen Stimmen Sprünge vornehmen (d). Ich sage oben mit Fleiß: **Wenn es seyn kann**, weil man dann und wann gezwungen wird, entweder die Sexte oder Terz zu verdoppeln. An der Verdoppelung der Terz kann ein zufälliges Erhöhungszeichen Schuld seyn, welches man nicht verdoppeln darf (e); die Verdoppelung der Sexte können Dissonanzen verursachen, welche gehörig aufgelöset werden müssen, wie wir bey (f) an der Septime und übermäßigen Quinte sehen:
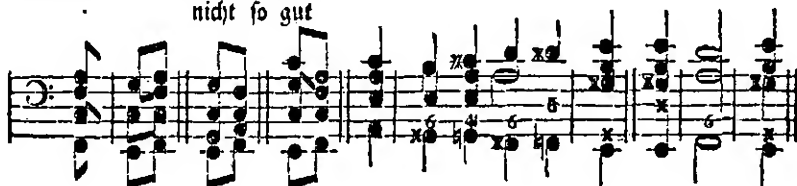


§. 4. Wenn bey einer Grundstimme Noten mit vielen Sexten nach einander stufenweise herauf und hinunter gehen, und sich durchgehende Noten mit einmischen: so wird dadurch die Nothwendigkeit der Verdoppelung bey der vierstimmigen Begleitung nicht aufgehoben:



§. 5. Daß selbst die Gegenbewegung bey gewissen Lagen nicht allezeit hinlänglich sey, Quinten zu vermeiden, sehen wir aus folgenden Exempeln. Durch die Verdoppelung werden diese Fehler verbessert (a). Bey (b) thut die Gegenbewegung in allen Lagen ohne Verdoppelung gut, blos die Lage bey (c) taugt nicht:

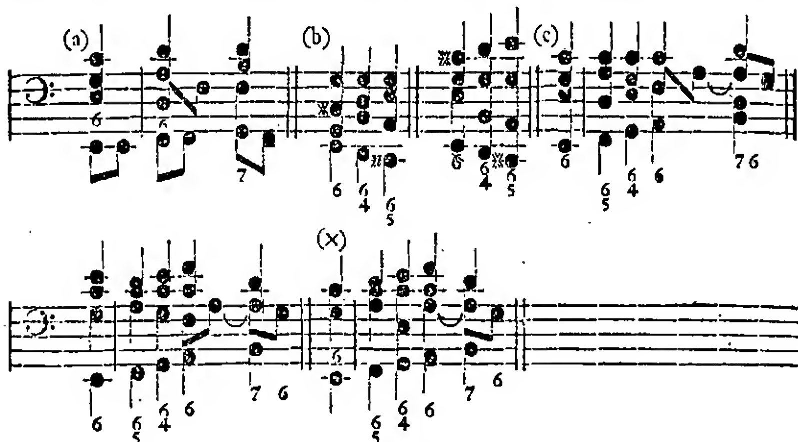


§. 6. Die Verdoppelung mit dem Einklange macht in der Oberstimme einen guten Gesang, hält die Lage besser zusammen, als die mit der Octave, und ist also oft vorzüglicher, wie wir aus folgenden Exempeln sehen:



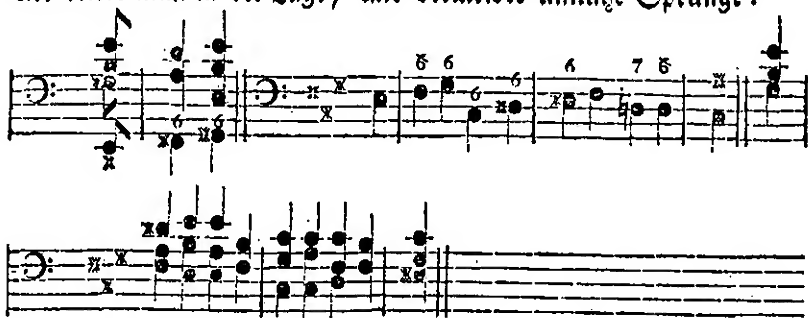
§. 7. Wenn man nicht gehörig auf die Folge siehet, und den Sextenaccord darnach einrichtet, so ist es noch ein Glück, wenn man den Fehlern kaum entgehen kann. Im erstern fol-

folgenden Exempel muß man bey der durchgehenden Note die Octave wieder ergreifen, damit die Septime vorherliege (a). Diese Art von Bässen sind überhaupt für die Accompagnisten bequem, sie erlauben so viel Zeit, daß man sich allenfalls vorher besinnen kann, was angeschlagen werden soll. Indessen wird diese Nothhülfe bey (a) niemals zur Schönheit werden. Beym zweyten Exempel muß die kleine Terz zur grossen Sexte verdoppelt werden, oder man muß, wenn die Octave zur Sexte schon angeschlagen ist, das getheilte Accompagnement wählen, weil die Quarte da, wo sie ist, liegen bleiben muß (b); aus der Ursache muß man bey dem letzten Exempel entweder die Sexte beym Sextquartenaccord verdoppeln (×), oder über dem folgenden a bey der zwoten Hälfte dieser Note die Verdoppelung fahren lassen, und dafür die Octave ergreifen, damit die Septime vorbereitet sey: (c)
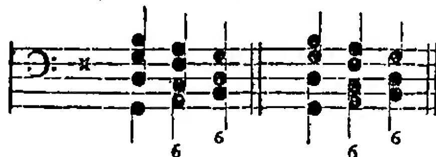


§. 8. Bey folgendem ersten Exempel, wo zwo Verdoppelungen hinter einander vorgenommen werden müssen, sehen wir die Nothwendigkeit mit den Arten der Verdoppelung abzuwechseln,

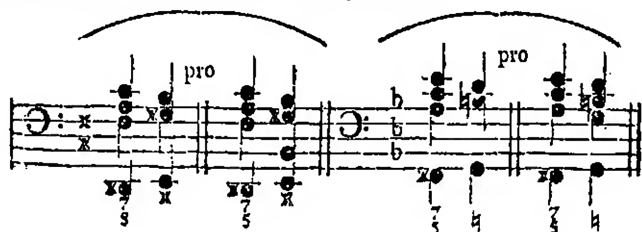
damit keine Octaven vorgehen. Bey dem letztern Exempel nimmt diese Nothwendigkeit wegen mehrerer Verdoppelungen zu. Auf diese Art bleibt man in der Lage, und vermeidet unnütze Sprünge:



§. 9. Die grosse Sexte, wenn sie die kleine Terz bey sich hat, neigt sich in die Höhe, folglich ist das letztere Accompagnement bey folgendem Exempel dem erstern vorzuziehen. Diese Anmerkung ist am nöthigsten, wenn die Sexte in der Oberstimme liegt:



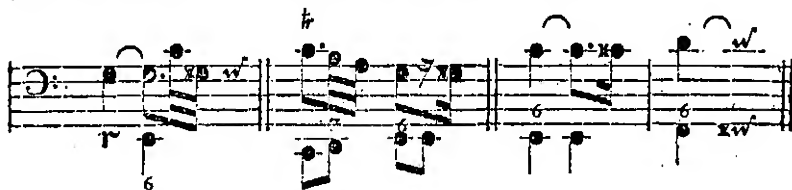
§. 10. Die Verdoppelung im Einklange erlaubt mehr Freyheit als die in der Octave. Bey jener kann allenfalls ein zufällig Erhöhungszeichen verdoppelt werden, wenn man z. E. den Sprüngen aus dem Wege gehen will:



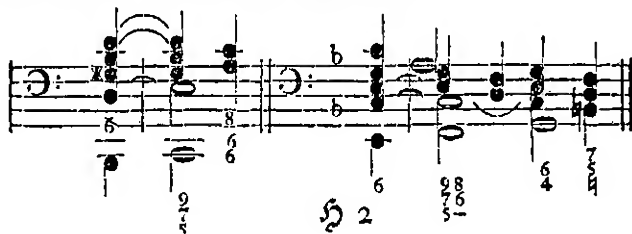
Da dieses die Componisten zuweilen in ihren Mittelstimmen thun, wobey doch allezeit diese Verdoppelung zween Töne hören läßt: so kann man es den Clavieristen noch eher erlauben, weil auf ihrem Instrumente nur ein Anschlag zum Gehör kommt.

§. 11. Der im ersten Abschnitte §. 10. angeführte Gang, wenn er dreystimmig gespielt wird, nimmt sich am besten aus, wenn die Stimmen vom Basse nicht zu weit entfernt sind, weil sonst die einzelnen Quarten zu sehr hervorstechen. Uebrigens darf man wegen dieser Quarten, weil sie herauf und herunter gehen und springen, keine Unruhe haben; es sind Quarten gegen die Mittelstimmen, aber nicht gegen den Baß. Man sey nur besorgt, daß sie durch die Umkehrung nicht zu Quinten werden.

§. 12. Wenn bey einem unbezifferten Basse, die darüber stehende Hauptstimme durch eine kurze Note die Terz oder Sexte verändert: so kehrt man sich hieran nicht, sondern bleibt bey den schon gegriffenen Ziffern, wenn auch die Zeitmaasse langsam ist:



§. 13. Zuweilen nöthigt uns die Folge, das Accompagnement der Sexte fünfstimmig einzurichten:



§. 14. Es ist schon mehr als einmal angeführt worden, daß man beym Accompagnement die Fortschreitung in die übermäßige Secunde zu vermeiden habe. Da aber dem ohngeachtet diese Progreßion in der Melodie oft eine Zierde ist, so ereignen sich daher gewisse Fälle, wo man sie nicht allein ohne Verantwortung braucht, sondern man würde den Gesang verderben, wie wir bey (a) sehen, wenn man das Accompagnement anders einrichtete. Ausser dem vermeidet man diese Fortschreitung billig.



Viertes Capitel.

Von dem uneigentlichen verminderten harmonischen Dreyklange.
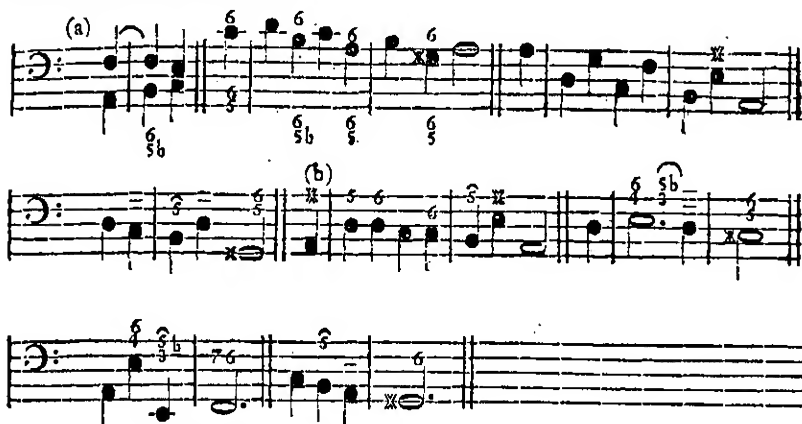
§. 1.

Der **uneigentliche verminderte Dreyklang** hat, im vierstimmigen Accompagnement, ausser der **falschen Quinte** noch die **kleine Terz** und **Octave** bey sich. Bey der dreystimmigen Begleitung bleibt die Octave weg.
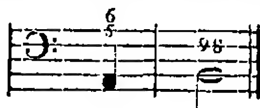
§. 2. Er wird entweder gar nicht, oder durch die gewöhnliche Signatur der falschen Quinte (5♭) angedeutet. In den Tonarten mit Creutzen kann, statt des runden Bees, ein viereckigtes bey der 5 stehen (5♮). Zuweilen stehen die übrigen Ziffern dieses Dreyklanges noch mit über der Grundnote.

§. 3. Das Zeichen der falschen Quinte allein wird oft der Bequemlichkeit wegen über Grundnoten gesetzt, wo dieses Intervall die Sexte bey sich hat. Die Modulation muß alsdenn entscheiden, ob unser Dreyklang, oder der Sextquintenaccord gegriffen werden soll. Im erstern Falle setzt der Herr Capellmeister **Telemann** mit gutem Grunde in seinen Bezifferungen einen Bogen über die 5. Das Versetzungszeichen behält diese Ziffer demohngeachtet, wenn es nöthig ist (5♭ mit Bogen). Hierdurch wird aller Verwirrung vorgebeuget, und die Ungeübten, welche noch nicht hinlängliche Einsichten in die Modulation haben, werden aus einer grossen Verlegenheit gezogen.

§. 4. Die falsche Quinte ist eine Dissonanz, welche mit (a), und ohne Vorbereitung (b) vorkommt, und bey der Auflösung herunter gehet:

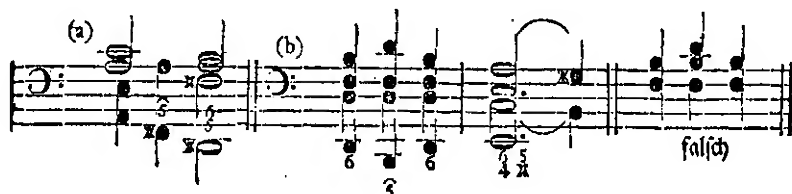


§. 5. Sie kommt öfter mit andern Ziffern, als mit der Octave und Terz vor, wie wir in der Folge sehen werden. Unser Dreyklang klingt dreystimmig gut, aber vierstimmig etwas leer. Wenn man, statt der Octave, alsdenn die Terz verdoppelt, so consoniren alle Mittelstimmen unter sich, dieses macht ihn erträglicher: ist aber die Octave in der Oberstimme, so klingt er am schlechtesten. Die Einrichtung der Lage hängt noch eher von einem vorsichtigen Begleiter ab, als die Verdoppelung. Die Auflösung einer Dissonanz kann die letztere zuweilen verhindern:
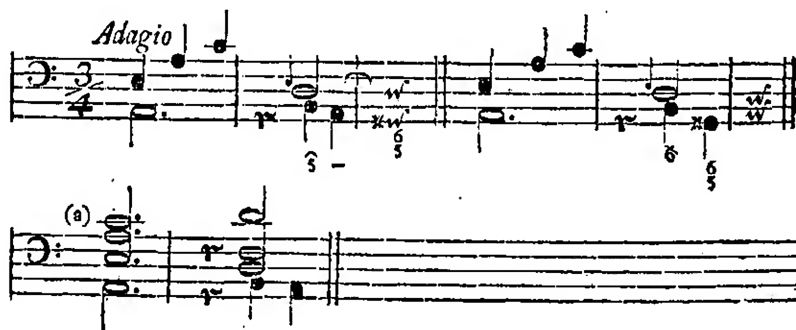


§. 6. Wenn vor der Grundnote, mit unserm Dreyklange, ein zufälliges Erhöhungszeichen stehet, so läßt man die Octave weg,

weg, und verdoppelt die Terz (a). Diese Verdoppelung ist auch ausserdem zuweilen nothwendig, um einen guten Gesang zu erhalten, und unmelodische Sprünge zu vermeiden (b):



§. 7. Die zweyte Klangstufe in weichen Tonarten leidet die falsche Quinte, sowohl mit der Octave, als auch mit der grossen Sexte, über sich: wenn nun bey folgenden Exempeln der Baß nicht beziffert ist, die Hauptstimme aber über dem Basse stehet, so ist wegen der Folge diese Bezifferung die beste, welche unter den Grundnoten stehet. Bey (a) sehen wir, daß man in die unvorbereitete falsche Quinte springen kann. Diese Dissonanz hat bey unserm Dreyklange mehr Freyheit, als ausserdem:



Fünftes



Fünftes Capitel.
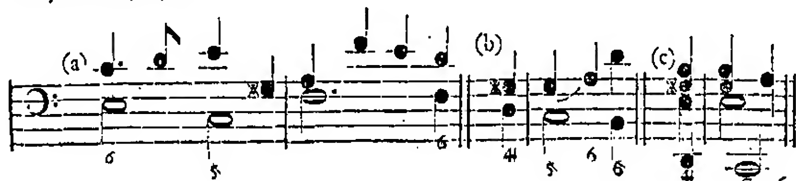
Von dem uneigentlichen vergrösserten harmonischen Dreyklange.

§. 1.

Der **uneigentliche vergrösserte Dreyklang** hat ausser der **übermäßigen** oder **vergrösserten Quinte** bey der vierstimmigen Begleitung noch die grosse **Terz** und **Octave** bey sich. Im dreystimmigen Accompagnement bleibt die Octave weg.
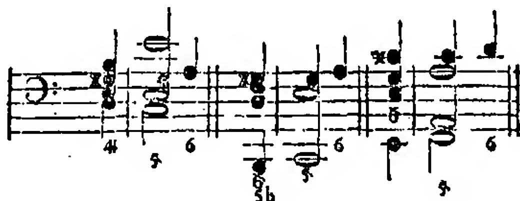
§. 2. Die dazu gehörige Grundnote hat entweder das Zeichen der übermäßigen Quinte allein (5) (5♮), oder nebst dieser die übrigen dazu gehörigen Ziffern über sich.

§. 3. Die **übermäßige Quinte** ist eine **Dissonanz**, welche **nicht leicht ohne** Vorbereitung vorkommt, und bey der Auflösung in die Höhe tritt. Man findet sie, wenn der Componist zuweilen, wegen der Zierlichkeit des Gesanges, statt der reinen Quinte, dieses übermäßige Intervall nimmt (a); ausserdem kommt sie **mehrentheils** bey einer aufgehaltenen Sexte vor (b); dann und wann ist sie wegen der Modulation ohne Andeutung nothwendig (c):



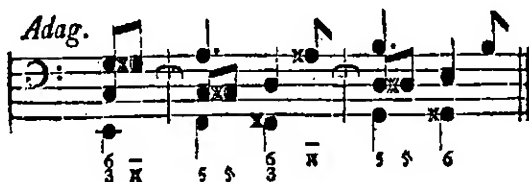
§. 4.

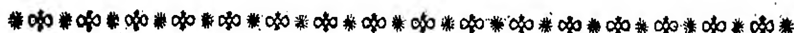
§. 4. Die Verdoppelung der Terz, mit Weglassung der Octave, thut bey unserm Dreyklange nicht übel, weil die Mittelstimmen alsdenn insgesammt unter sich consoniren:



§. 5. Weil die übermäßige Quinte in unserm Dreyklange mehrentheils als eine Zierlichkeit vorkommt, so verträgt sie das dreystimmige Accompagnement eher als das vierstimmige. Dieses letztere kommt eigentlich vor, wenn diese Dissonanz mehr Ziffern bey sich hat.

§. 6. Eine langsame Modulation durch halbe Töne, wobey unsre Quinte vorkommt, wird dreystimmig begleitet. Diese halben Töne in der Hauptstimme schicken sich nicht wohl in eine geschwinde Zeitmaasse: wenn sie aber ja vorkommen sollten, so werden sie nicht mitgespielt:





Sechstes Capitel.
Vom Sextquartenaccord.
Erster Abschnitt.
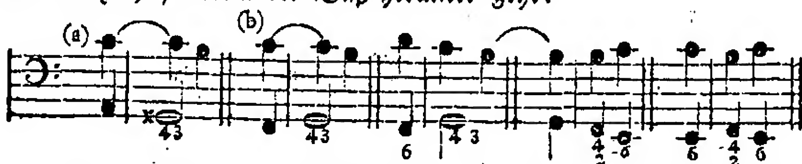
§. 1.

Der Sextquartenaccord hat ausser den Intervallen, wovon er den Nahmen führt, die Octave zur vierten Stimme bey sich; bey der dreystimmigen Begleitung bleibt die letztere weg.

§. 2. Die Signatur $\frac{6}{4}$ ist hinlänglich, diesen Accord anzudeuten.

§. 3. Die kleine und grosse Sexte, und alle unsere drey Arten von Quarten kommen dabey vor; folglich enthält er nur eine Dissonanz, nemlich die Quarte. Die Grösse dieser Intervallen wird aus dem System und aus den beygefügten Versetzungszeichen erkannt.

§. 4. Die verminderte Quarte hat einer Vorbereitung nöthig (a); die reine und übermäßige nicht allezeit (b). Die erstern beyden gehen bey der Auflösung herunter; die letztere tritt in die Höhe, indem der Baß herunter geht: *
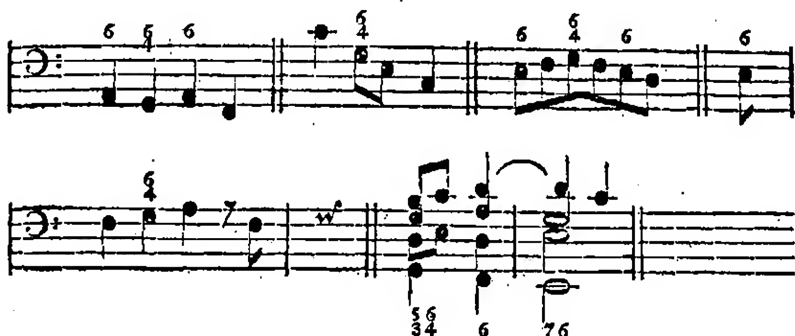


§. 5. Wenn man den Dreyklang von der Quarte des Grundtones weiß, so kennt man auch den Sextquartenaccord.

§. 6.

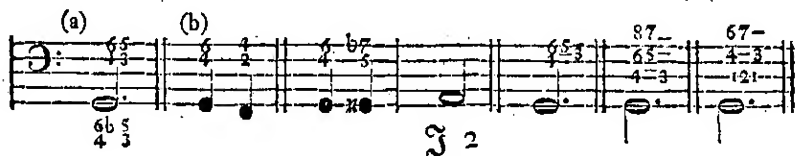
* Weil die wenigsten Exempel mit der übermäßigen Quarte in unserm Sextquartenaccorde taugen, so bin ich genöthiget gewesen, um den eigentlichen Gebrauch dieses Intervalles deutlich zeigen zu können, Vorbilder mit dem Secundenaccorde, wo diese Quarte am meisten gebräucht wird, anzuführen.
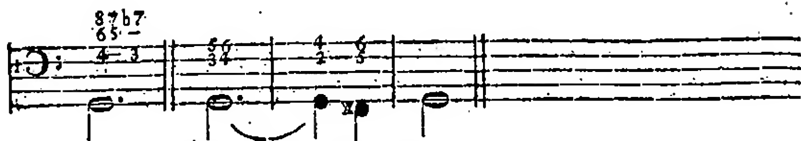
§. 6. Die Folge wird uns lehren, daß die Sexte, als eine Consonanz, bey diesem Accorde gar wohl aus gewissen Ursachen verdoppelt werden kann: es gehet kein Intervall verlohren, obgleich alsdenn die Octave wegbleibet.

§. 7. Die reine Quarte dissonirt zwar bey unserer Aufgabe am wenigsten, dem ohngeachtet aber muß sie dennoch aufgelöset werden, wenn sie nicht im Durchgange vorkommt. Bey dem letztern kann sie allenfalls verdoppelt werden, wenn es nöthig ist, und die vorhergehenden Ziffern es erlauben. Folgende Exempel sind wegen der durchgehenden Quarte anzumerken:
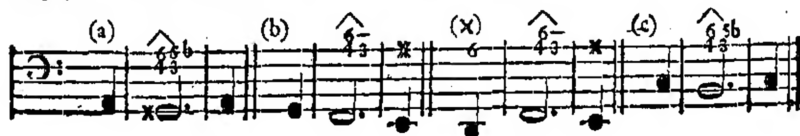


§. 8. Die reine Quarte kann die grosse und kleine Sexte bey sich haben. Die Auflösung dieses Accords kann gleich drauf in $\frac{5}{3}$ geschehen (a); doch ist dieses nicht allezeit nothwendig, der Baß mag liegen bleiben oder sich fortbewegen, weil wir oft die Folge von Ziffern anders finden, wobey zuweilen die Auflösung der Quarte zwar aufgehalten, aber nicht abgebrochen wird (b):

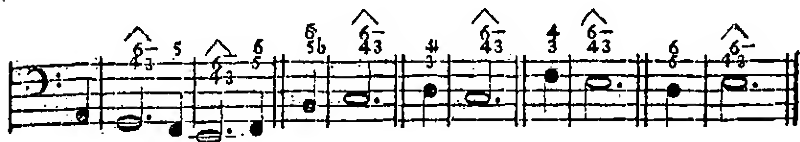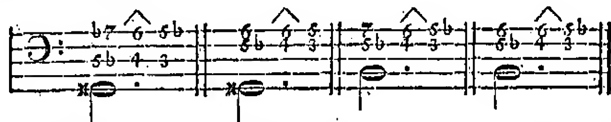




§. 9. Wenn bey dem Sextenaccorde die Terz durch die Quarte aufgehalten wird, so verträgt dieser delicate Satz am besten das dreystimmige Accompagnement. Soll die Begleitung aber vierstimmig seyn: so läßt man die Octave weg, und verdoppelt dafür die Sexte. Wir werden aus ein paar Exempeln unter dem folgenden § sehen, daß sich dieser Fall auch vor dem **Sextquintenaccord**, wobey die Quinte falsch ist, ereignen kann. Alle drey Quarten, und beyde consonirende Sexten können hierbey vorkommen; die erstern müssen insgesamt vorbereitet seyn und gehen herunter. Diese Aufgabe kommt bey unsern heutigen und gefälligen Geschmacke alle Augenblicke vor, und verträgt die Octave ganz und gar nicht. Wie nöthig ist es also nicht, sie durch ein Zeichen den Ungeübten kennbar zu machen! Wir wollen folgendes Zeichen wählen ($\hat{\,}^{6}_{4}$).

§. 10. Bey der **verminderten Quarte** ist die **Sexte klein** (a); bey der **übermäßigen** ist sie **groß** (b), und bey der **reinen** kann sie **groß und klein** seyn, wie wir schon oben gehöret haben (c). Wenn wir das mit einem (x) bezeichnete Exempel ausnehmen, so werden wir finden, daß dieser Fall nicht leicht anders, als bey herauf und hinuntergehenden Grundnoten vorkommt. Bey den zweyen letztern Exempeln ist dies die beste Lage, wo die vorhergehende $^{4}_{3}$, oder $^{6}_{3}$ zerstreuet liegen.
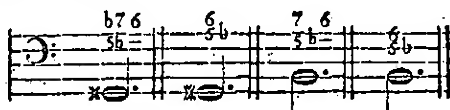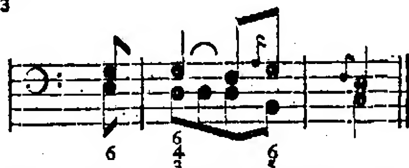




§. 11. Wenn bey einem ruhenden Basse, nach der falschen Quinte, unsere $\hat{\frac{6}{4}}$ vorkommt, so bleibt man bey der dreystimmigen Begleitung: will man aber die vierte Stimme darzu nehmen, so verdoppelt man gleichfalls die Sexte und läßt die Octave weg:



Die $\hat{\frac{6}{4}}$ kommt hier im Durchgange vor, und der simple Satz sieht eigentlich so aus:

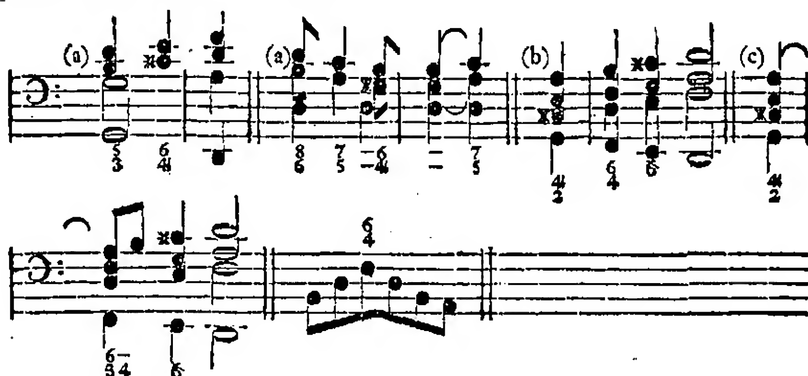


§. 12. Wenn bey $\hat{\frac{6}{4}}$, wo die Sexte groß ist, die kleine Terz nachschlägt, so nimmt man im vierstimmigen Accompagnemente, gleich $\frac{6}{4}{3}$:
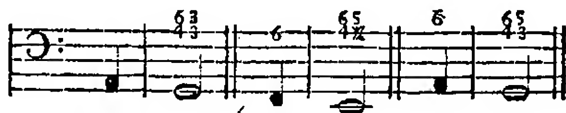


§. 13. Bey der übermäßigen Quarte, wenn sie im Durchgange vorkommt, darf der Baß nicht allezeit herunter gehen (a). Das zweyte Exempel verträgt nur eine dreystimmige Begleitung.

Bey dem Exempel (b) tritt die übermäßige Quarte über dem f, durch eine Vorausnahme, zu zeitig ein, anstatt, daß sie um ein Achttheil später durchgehend in die grosse Sexte schreiten solte, wie wir bey (c) sehen. In dem letzten Exempel kann die Sexte über dem f verdoppelt werden, wann die Terz zum h oben liegt; diese Lage ist hier die beste:
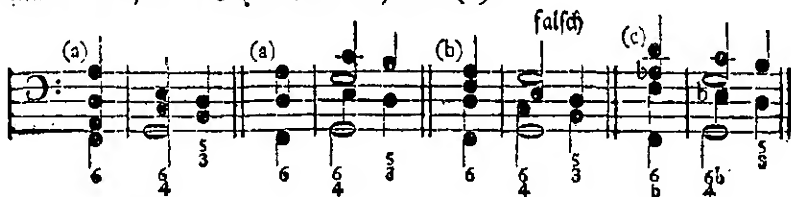


§. 14. Wenn eine Grundnote mit dem eigentlichen Dreyklange, oder mit dem Sextenaccord um eine Stufe herunter steigt, und die letztere Note den Sextquartenaccord über sich hat: so muß bey der erstern, um Octaven zu vermeiden, eine Verdoppelung vorgenommen werden:



§. 15. Bey dem Heraufsteigen des Basses mit einer 6, in eine Note mit $\frac{6}{4}$, kann man die Octave, und auch die Verdoppelung zum Sextenaccorde nehmen, es sey dann, daß die Terz oben läge: alsdenn verdoppelt man die letztere entweder mit der Octave,

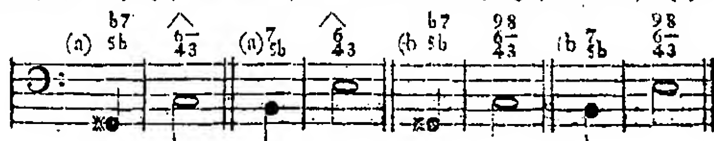
Octave, oder mit dem Einklange (a); widrigenfalls kann selbst die Gegenbewegung die Quinten nicht verhindern (b). Wenn in diesem Falle die Terz klein und die Sexte groß ist, so nimmt man am besten die Octave zur Sexte; die Lage aber mit der Terz in der Oberstimme muß man alsdenn vermeiden, und lieber dafür, wenn man kann, die Sexte oben nehmen (c):



Zweyter Abschnitt.
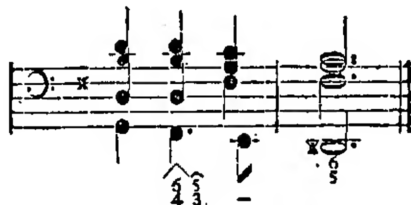
§. 1.

Es ist beynahe besser, wenn man im folgenden Exempel die Auflösung der falschen Quinte durch eine Verwechselung dem Basse überläßt, und bey dem Sextquartenaccord die Sexte verdoppelt, als wenn man so verführe, wie es eigentlich seyn solte, daß nemlich die falsche Quinte bey der zwoten Note in die Octave ginge. Bey dieser Art von Sextquartenaccord klingt die leztere allezeit widrig. Aus diesem Grunde würde die Bezifferung unsers Exempels bey (b) besser seyn, als die vorhergehende bey (a):
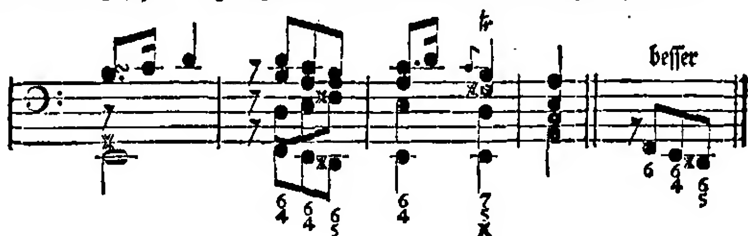


§. 2. Bey folgendem Exempel muß im vierstimmigen Accompagnemente die Verdoppelung der Sexte bey $\hat{\frac{6}{4}}$ aufgehoben

hoben werden, sobald der uneigentliche verminderte Dreyklang eintritt:
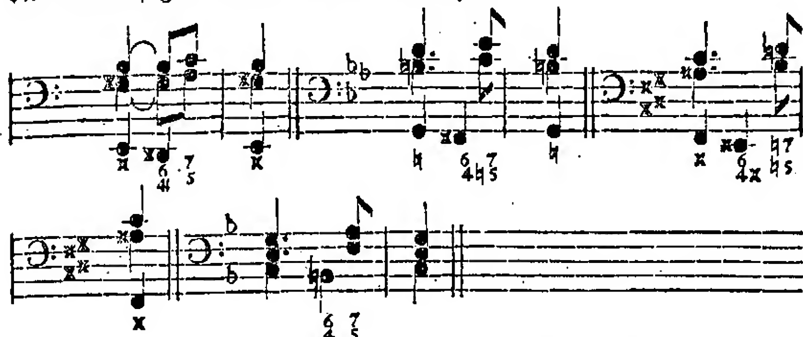


§. 3. Die übermäßige Quarte klingt in dem vierstimmigen Accompagnement unsers Sextquartenaccordes etwas leer; wenn sie die Secunde oder die Terz bey sich hat, so thut sie besser. Bey unserm Accorde, wo die Sexte nothwendig mit angedeutet seyn muß, hat sie, wie wir gesehen haben, dann und wann die Octave, und dann und wann die doppelte Sexte bey sich. Diese letztere Verdoppelung klingt nicht allein gut, weil alsdenn die Mittelstimmen unter sich consoniren, sondern sie ist auch, ausser dem Falle mit $\hat{\frac{6}{4}}$, zuweilen nothwendig, um Fehler zu vermeiden und eine geschickte Progreßion der Stimmen beyzubehalten:
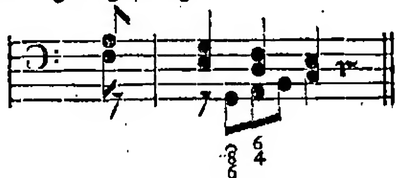


§. 4. Die reine Quarte mit der Sexte kommt zuweilen bey einer aufgehaltenen $\frac{7}{5}\flat$ vor, und wird dreystimmig begleitet. Man muß diese reine Quarte nicht mit demselben übermäßigen Intervall verwirren, ob sie schon in den folgenden Exempeln alle

alle die Versetzungszeichen beynahe bey sich hat, welche sonsten die übermäßige Quarte kennbar machen:



§. 5. Wenn nach dem dreystimmigen Satze $\begin{smallmatrix}8\\6\end{smallmatrix}$, bey einem heraufsteigenden Basse, $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ im Wechselgange folgt: so wird diese $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ auch nur dreystimmig abgefertiget:



§. 6. Wenn der Bezifferer im folgenden Exempel über die zweyte Note, worüber eine blosse 6 stehen muß, entweder $\begin{smallmatrix}6 & -\\4 & 3\end{smallmatrix}$, oder $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ setzen wolte, weil in der Hauptstimme die Quarte nachschlägt: so hat er unrecht. Diese Quarte ist nur der Zierlichkeit wegen da, um durch diesen Durchgang mit Manier in den Vorschlag vor der letzten Note zu kommen. Der simple Gang ist bey (a) abgebildet. Wir wollen hier beyläufig mit anmerken, daß man zur vierten Stimme über dem fis keine Quinte, wegen des vorhergegangenen c, sondern dafür die Octave zu nehmen hat:

Z. E.





Siebentes Capitel.

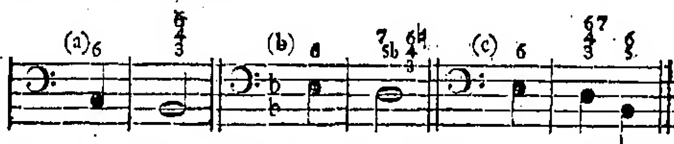
Vom Terzquartenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der Terz, Quarte und Sexte.

§. 2. Er wird durch die Signatur $\frac{4}{3}$ angedeutet. Dieser Bezeichnung ist das Auge schon eher gewohnt, als wenn einige $\frac{3}{4}$ setzen. Die 6 wird nur alsdenn noch mit darüber gesetzt, wenn sie ein Versetzungszeichen bey sich hat (a); oder wenn die Auflösung einer Dissonanz in ihr vorgehet (b); oder wenn sie über derselben Note durch den Durchgang in eine andere Ziffer schreitet (c).
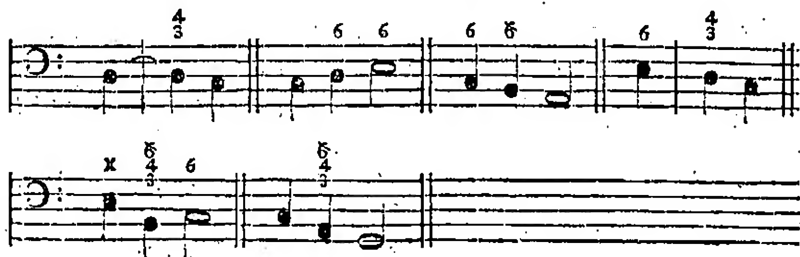


§. 3. Die kleine, die grosse und übermäßige Sexte; die reine und übermäßige Quarte; die kleine und grosse Terz sind die Intervallen, welche bey unserm Accorde vorkommen.

§. 4.

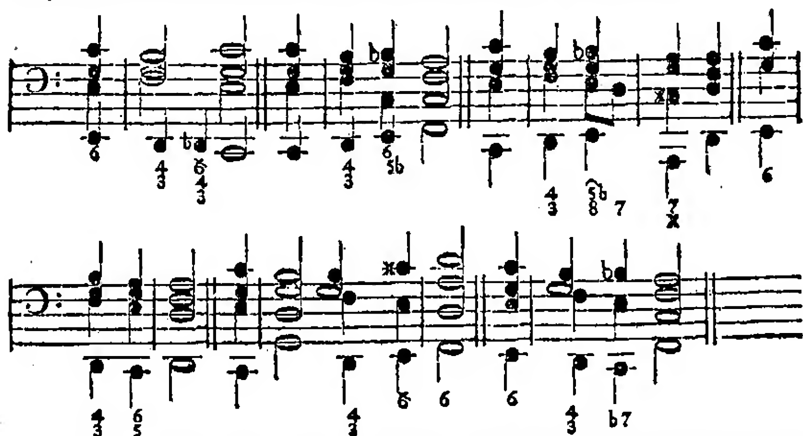
§. 4. Das Sonderbare hierbey ist, daß die Terz wie eine Dissonanz gebraucht wird, und die Quarte daher mehr Freyheit bekommt, als ausserdem. Die erstere wird von der letzteren **zuweilen** gebunden, und geht **allezeit** herunter. Die Quarte bleibt alsdenn entweder liegen, oder gehet in die Höhe. Wir werden bey Untersuchung aller Arten dieses Accordes, wodurch uns vornehmlich der so sehr verschiedene Gebrauch der beyden Quarten nöthiget, in deutlichen Exempeln diese Progreßionen genau betrachten.

§. 5. Wenn die **grosse Sexte** die **reine Quarte** und **kleine Terz** bey sich hat, so muß entweder die Quarte, oder die Terz vorbereitet seyn. Am öftersten pflegt die Terz schon da zu seyn, und tritt nachher herunter. Die Quarte bleibt liegen. Diese Aufgabe kann bey einer gebundenen Grundnote, auch ausserdem vorkommen, und wird **zuweilen** durch eine blosse 6, statt der $\frac{4}{3}$, angedeutet. Der Baß gehet nachher um eine Stufe hinauf oder herunter. Im erstern Falle pflegt die Grundnote eine 6, und im zweyten Falle den eigentlichen Dreyklang über sich zu haben. Wer den Sextquartenaccord weiß, der kann auch unsern Accord leicht finden; er darf nur bey jenem die Octave weglassen, und dafür die Terz nehmen:



 §. 6.
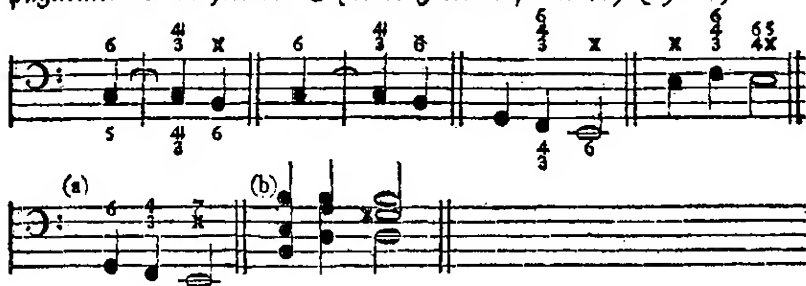
§. 6. Folgende etwas sonderbare Exempel erfordern die Signatur $\frac{4}{3}$ ausdrücklich. Bey dem zweyten Exempel ist der Sextenaccord ohnstreitig besser als der Terzquartenaccord:



§. 7. Bey der dreystimmigen Begleitung unsers Accordes geht zwar allezeit ein Intervall verlohren; es können aber doch gewisse Feinigkeiten vorkommen, welche das vierstimmige Accompagnement nicht wohl vertragen. Der Ausdruck erfordert z. E. einen schwachen Vortrag, welchen der Begleiter auf seinem starken Instrumente vielleicht nicht anders erreichen kann, als durch eine dünne Harmonie u. s. w.; alsdenn ist man verbunden eine Ziffer wegzulassen. Bey den im fünften § bemerkten Fällen kann allenfalls die Quarte wegbleiben. Die unter dem sechsten § angeführten Exempel setzen zum voraus, daß der Bezifferer nicht weniger als vier Stimmen haben will.

§. 8. Wenn die grosse Sexte die übermäßige Quarte und grosse Terz bey sich hat, so muß entweder die Quarte oder die Terz vorher liegen. Die letztere gehet hernach hinunter, indem

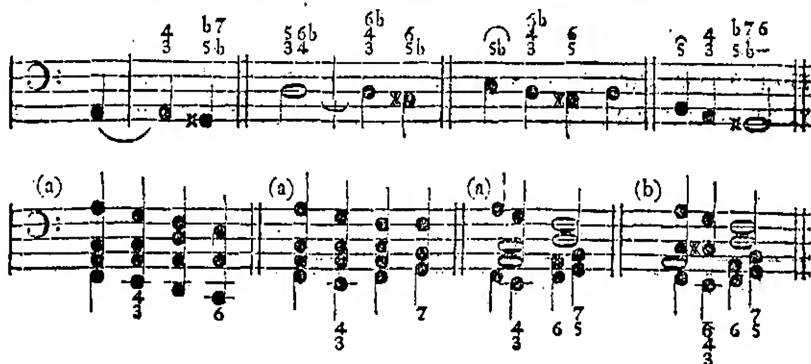
indem die erstere entweder liegen bleibt, oder in die Höhe tritt. Der Baß kann gebunden auch ungebunden seyn, und geht nachher um eine Stufe hinauf oder herunter. Die Signatur $\frac{4}{3}$ oder $\frac{4}{3}$ ist hier schon nöthiger als im fünften §. (*) Es giebt Gelegenheit zu Verwirrungen, wenn einige in diesem Falle, statt der nöthigen $\frac{4}{3}$, eine blosse 6, oder gar eine $\frac{4}{2}$ über die Noten setzen. Die Lage, wo die Quart und Terz zerstreuet liegen, klingt überhaupt, besonders aber bey dieser Art von Terzquartenaccord am besten. Bey dem Exempel (a) können Quinten vorgehen, wenn man vorher zur Sexte die Terz verdoppelt, welche man in dieser Lage, wenn man sie schon hat, dadurch vermeidet, indem man die Quarte oben behält (b). Bey dem dreystimmigen Accompagnement kann hier die Sexte wegbleiben, nur bey (a) nicht:



§. 8. Wenn die **kleine Sexte** die **reine Quarte** und **kleine Terz** bey sich hat, so muß entweder die Quarte oder Terz vorher schon da seyn; die erstere bleibt hernach liegen, und die letztere gehet herunter. Diese Aufgabe kann über einer gebundenen und ungebundenen Grundnote vorkommen, welche nachher um eine Stufe herunter tritt. Die Exempel (a) kommen zwar zuweilen vor, sie sind aber nicht sonderlich. Die Ausfüh-
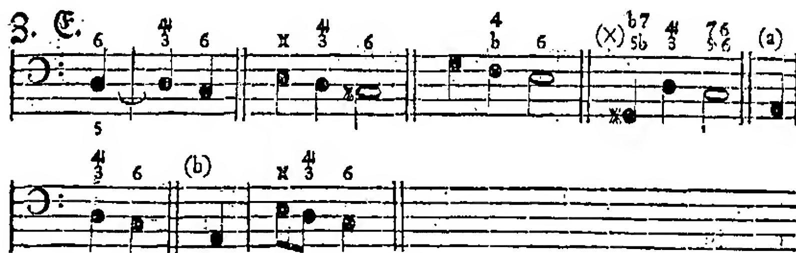
(*) Die Ziffern unter den Noten beziehen sich nicht auf die, so über den Noten stehen.

führung bey (b), mit der grossen Sexte, ist die beste. Die Signatur unserer Aufgabe ist $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}$, und die Sexte wird, wenn es nöthig ist, mit dem erniedrigenden Versetzungszeichen noch oben darüber gesetzet. In dem zweyten und dritten Exempel, wobey $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$ nachfolgt, ist nur eine Lage, wo die Sexte oben liegt, gut; in den übrigen beyden Lagen macht man Quinten. Bey der dreystimmigen Begleitung wird bey (a) und (b) die Quarte weggelassen:

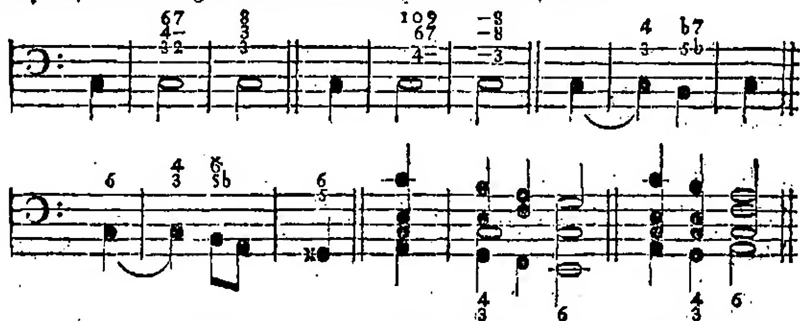


§. 9. Wenn die grosse Sexte die übermäßige Quarte und die kleine Terz bey sich hat, so liegt gemeiniglich vorher entweder die Quarte oder die Terz. Bey dem Exempel (a) werden sie beyde, durch eine Vorausnahme des Durchganges (b), frey angeschlagen. Die Terz tritt bey der Auflösung herunter, und die Quarte hinauf. Die Grundnote kann gebunden seyn, und auch nicht: sie geht aber hernach um eine Stufe herunter. Die Signatur hierzu ist $\genfrac{}{}{0pt}{}{4\sharp}{3}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{\flat}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{4\sharp}{\flat}$. Wer den harten Dreyklang von der Secunde weiß, der kann auch diese Aufgabe leicht treffen; er darf nur statt der 2 die 3 nehmen. Wenn man dreystimmig accompagnirt, so bleibt die 6 weg, nur bey (×) nicht:

Z. E.



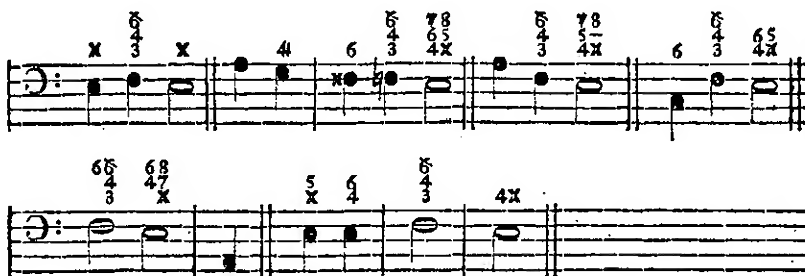
§. 10. Wenn die grosse Sexte die reine Quarte und grosse Terz bey sich hat, so liegt entweder die Quarte oder die Terz vorher. Die letztere wird herunterwärts aufgelöset, indem die erstere liegen bleibt. Der Baß kann in einem Tone aushalten, wie es bey den Orgelpunkten gewöhnlich ist, er kann sich auch fortbewegen. Diese Aufgabe klingt am besten, wenn die Terz und Quarte zerstreuet liegen, und wird mit $\frac{4}{3}$ bezeichnet. Wenn der Baß gebunden ist, so bleibt man bey vier Stimmen: ausserdem aber kann die Quarte wegbleiben. Die beyden letzten Exempel vertragen lieber den Sextenaccord statt $\frac{4}{3}$.



§. 11. Wenn die übermäßige Sexte, die übermäßige Quarte und grosse Terz bey sich hat, so kann die Sexte vorbereitet seyn, auch nicht: die Quarte aber, oder die Terz

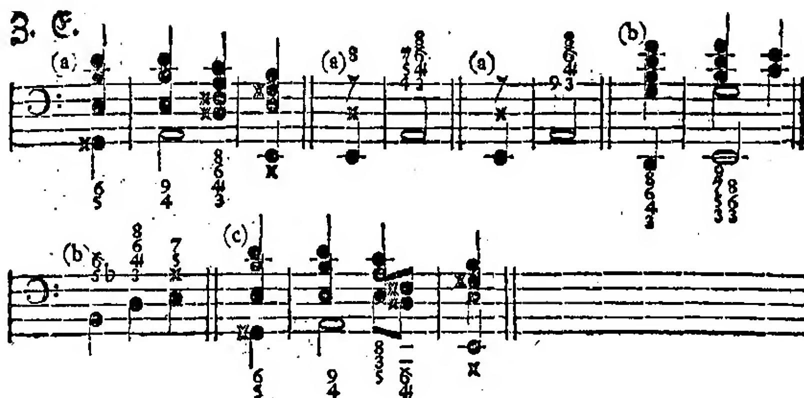
muß

muß schon da seyn, welche letztere hernach hinunter gehet. Die Quarte kann liegen bleiben, und auch in die Höhe gehen. Man findet hierbey den Baß gebunden, und auch frey anschlagend; in beyden Fällen gehet er hernach mit der Terz zugleich um eine Stufe herunter. Viele beziffern diese Aufgabe nicht deutlich genug mit einer blossen 6 mit dem Versetzungszeichen; besser ist es, wenn man alle drey Intervallen über die Note zeichnet. Bey der dreystimmigen Begleitung kann die Quarte gar wohl wegbleiben:



§. 12. Zuweilen muß man, nicht sowohl der Vollstimmigkeit wegen, als vielmehr wegen der Auflösung einer vorhergegangenen Dissonanz (a), oder wegen der nöthigen Vorbereitung einer folgenden Dissonanz (b) zu $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ die 8 noch dazu nehmen. Es ist gut, wenn alsdenn alle vier Ziffern angedeutet sind, damit man nicht rathen darf. Bey den Exempeln (a) tritt die $\begin{smallmatrix}9\\4\end{smallmatrix}$ zu zeitig ein; eigentlich solte die None und Quarte vorher aufgelöset werden, wie wir bey (c) sehen, alsdenn zeigt es sich, daß diese Aufgabe (a) ein blosser Durchgang ist, wobey der Baß nicht herunter gehet, sondern springet:

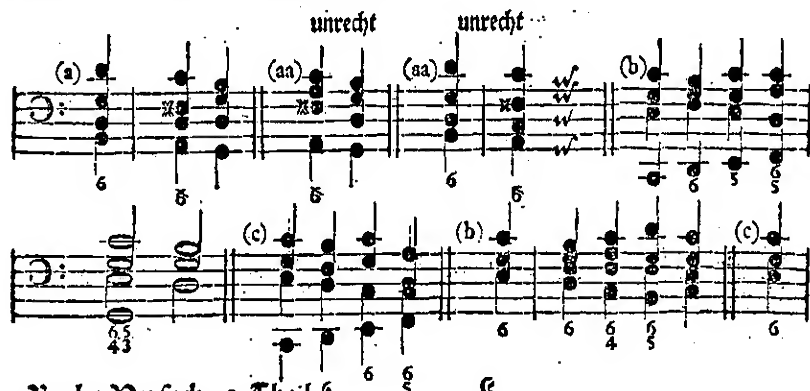
Z. E.



Zweyter Abschnitt.

§. 1.

Wenn man zur grossen Sexte mit der kleinen Terz die reine Quarte, ohne ausdrückliche Andeutung nimmt (a), so vermeidet man dadurch zuweilen Fehler (aa); man bleibt bequem in der Lage (b), ohne Sprünge zu machen (c), und erhält einen guten Gesang (d):



(b) (aa)
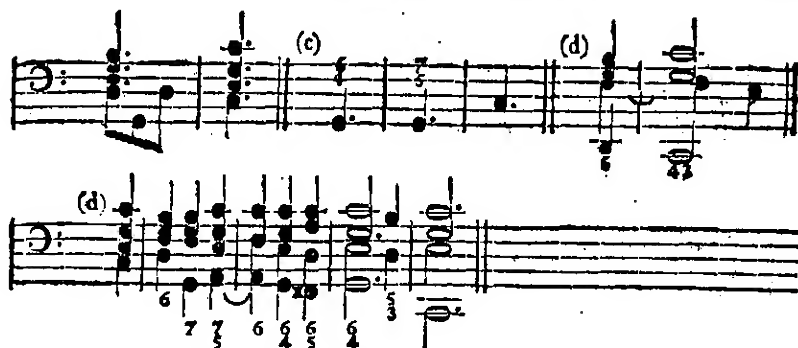
unrecht

(d)

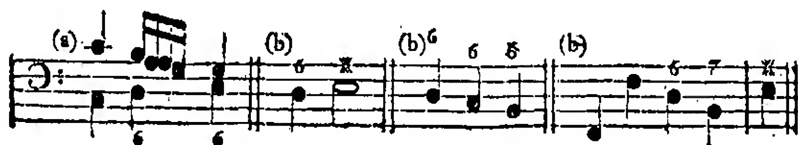
nicht so gut

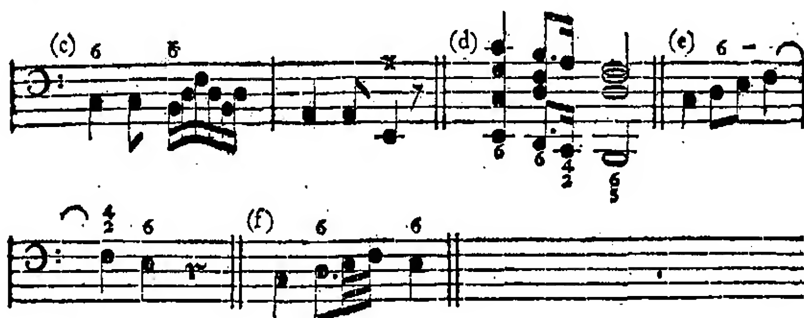
§. 2. Bey dem Exempel (a) klingt die $\frac{6}{4}{3}$ zu dem langen Vorschlage sehr gut, die folgenden Ziffern liegen schon meistentheils, und die Oberstimme geht singend in Terzen mit dem Basse fort. Das Exempel (b), wenn man es simpel betrachtet, leidet weder die doppelte Terz zum d, noch das Heraufsteigen dieser Terz bey der letzten Grundnote c, weil dieses f, als die Septime zum g, angesehen wird (c). Die Dissonanzen in den Exempeln (d) werden durch diese $\frac{4}{2}$ bequem vorbereitet:

(a) (b)

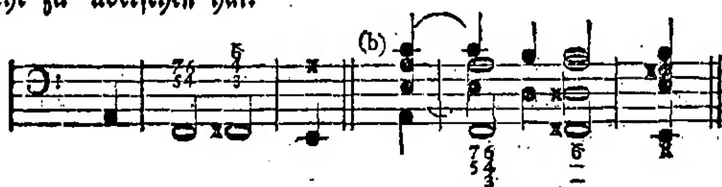


§. 3. Bey folgendem Exempel nimmt man zu dem b den Sextenaccord. Der Terzquartenaccord klingt, wegen des zweymal nachschlagenden a, zu widrig (a). Die Modulation leidet oft nicht, daß man $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ greift (b); auch gewisse durchgehende Noten im Basse, wie hier das f (c), wollen den gewöhnlichen Sextenaccord. Die Folge von Ziffern, welche bey diesem letzten Accord schon bequem in der Hand liegen (d), und die Folge von Noten, wobey die Terz bey dem Terzquartenaccord nicht gehörig heruntergehen kann (e), und wo man also bey diesem Accord Fehler machen würde (f), verbinden den Accompagnisten statt $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, den Sextenaccord zu nehmen. Die Aufgaben im Generalbasse, wobey vielerley Arten von Begleitung möglich, und gleichwol nicht allezeit willkührlich sind, machen das Vorhersehen auf die Folge, und das Lauschen mit dem Ohre besonders nothwendig:





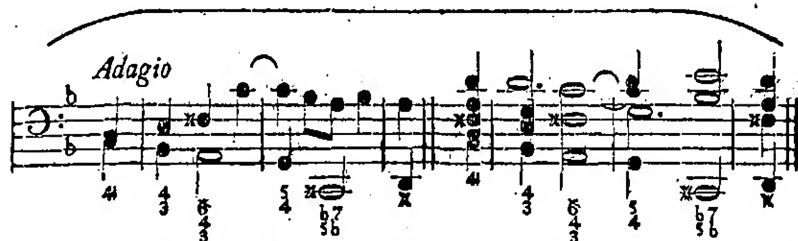
§. 4. Bey folgendem Exempel glauben einige Bezifferer, daß es genug sey, wenn sie nach der $^{7}_{5}$, $^{6}_{4}$ setzen, weil hierdurch die Fortschreitung dieser zwo Ziffern angedeutet wird (a): allein ein Ungeübter kann zu dieser $^{6}_{4}$ gar leicht die Octave, nach der Regel des Sextquartenaccordes greifen, anstatt, daß die Terz dazu gehört. Die Bezifferung dieses Exempels bey (b) ist richtiger und deutlicher, ohngeachtet das Auge eine Ziffer mehr zu übersehen hat.
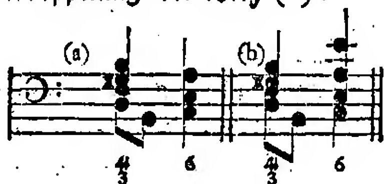


§. 5. Das folgende Exempel ist sonderbar, und die Begleitung davon kann Gelegenheit zu vielen Fehlern geben. Bey der ersten $^{4}_{3}$ wird die Terz nicht aufgelöset, sondern sie bleibet liegen, und wird in der Folge zur Quarte, weil diese $^{4}_{3}$ wie durchgehend angesehen wird; die übermäßige Quarte aber geht regelmäßig in die Höhe. Bey der zweyten $^{4}_{3}$ ist das Verfahren so, wie es seyn soll. Damit keine Ziffer bey der ersten

Signa-
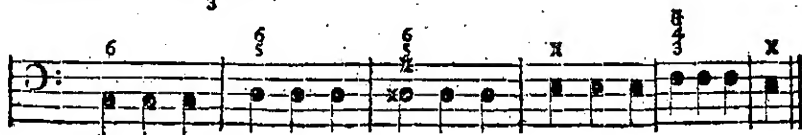
Signatur 4 fehle, und diese übermäßige Quarte gehörig in die Höhe gehen könne; so nimmt man zu dieser $\substack{6\\4\\2}$ die Secunde doppelt:
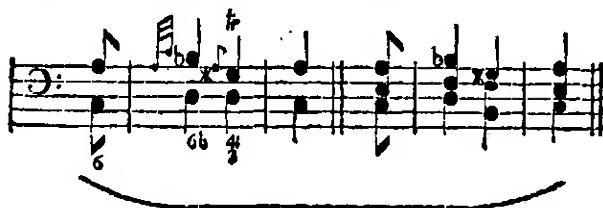


§. 6. Bey folgendem Exempel macht die Verdoppelung der Sexte mit dem Einklange eine geschicktere Fortschreitung (a), als die Verdoppelung der Terz (b):



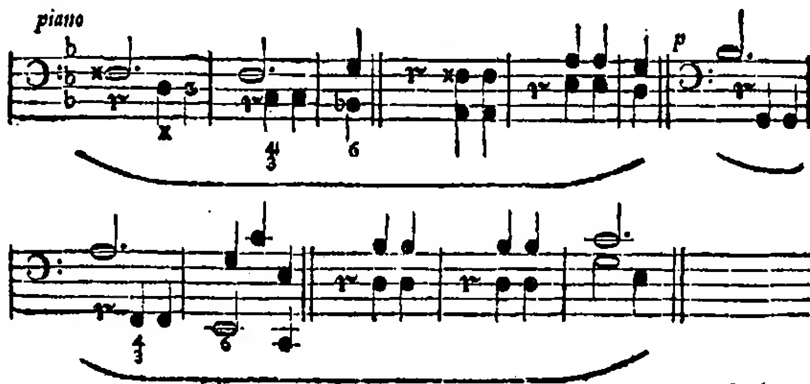
§. 7. Einer der besten Fälle, wo die übermäßige Quarte zur übermäßigen Sexte genommen werden muß, ist wohl folgender; ausserdem klingt die Begleitung der übermäßigen Sexte mit der Quinte oder mit der doppelten Terz allezeit besser. Das h, welches hier in der Harmonie meist ganz durch aushält, und eine studirte Hartnäckigkeit verräth, macht das Accompagnement der $\substack{6\\4\\3}$ gut:



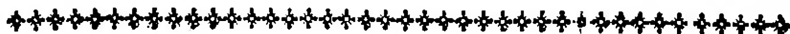
§. 8. Bey folgendem Exempel will der Gesang der Hauptstimme, und vornehmlich die **Vorbereitung** der Terz, daß man das Verbot wegen der Progreßion in die übermäßige Secunde, übertrete. Das vorhergegangene Versetzungszeichen bey der 6 wird bey $\frac{4}{3}$ ohne Andeutung aufgehoben, weil diese übermäßige Quarte die grosse Sexte zum voraus setzet:



§. 9. Die oben gegebenen Vorschriften, wegen der dreystimmigen Begleitung unsers Accordes, haben zwar **überhaupt** ihre Richtigkeit: man muß sich aber doch auch in diesem Stücke **vornehmlich** nach der Hauptstimme richten, damit man zuweilen das Intervall, welches diese Hauptstimme hat, bey der schwachen Begleitung weglasse:



Achtes



Achtes Capitel.

Vom Sextquintenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der **Sexte**, **Quinte** und **Terz**.

§. 2. Er wird durch die Signatur $\frac{6}{5}$, oder 5b, wenn die Quinte falsch ist, angedeutet. Die Terz wird nicht eher dazu gesetzet, als wenn sie ein zufälliges Versetzungszeichen annimmt. Diese letztern müssen bey der Sexte und Quinte ebenfalls nicht vergessen werden, wenn sie nöthig sind.
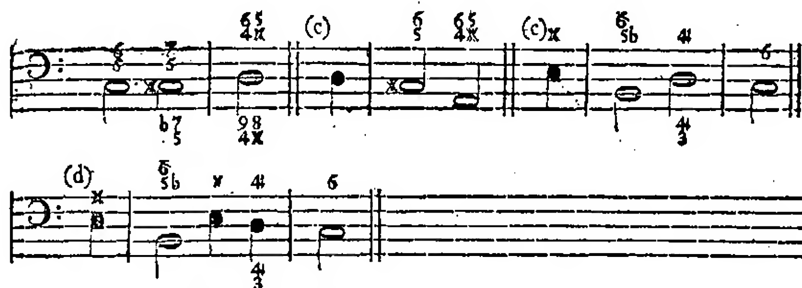
§. 3. Es kommen dreyerley **Sexten**, die **übermäßige**, die **grosse** und **kleine**, zweyerley **Quinten**, die falsche und **reine**, und zweyerley **Terzen**, die **grosse** und **kleine** dabey vor.

§. 4. Die Quinte wird wie eine Dissonanz gebraucht; sie läßt sich **zuweilen** von der Sexte binden, und gehet **allezeit** nachher herunter.

§. 5. Die reine Quinte kommt nicht leicht anders, als gebunden vor (a); die falsche hingegen kann vorher liegen und auch frey angeschlagen werden (b); im letztern Falle pflegt die Sexte gemeiniglich schon da zu seyn. Bey der Auflösung der Quinte, wenn die letztere zumahl falsch ist, geht der Baß **eigentlich** eine Stufe in die Höhe. In den Exempeln mit (c) sehen wir, daß der Baß zuweilen auch liegen bleiben und in die Höhe und Tiefe springen kann, wobey manchmal die Auflösung der
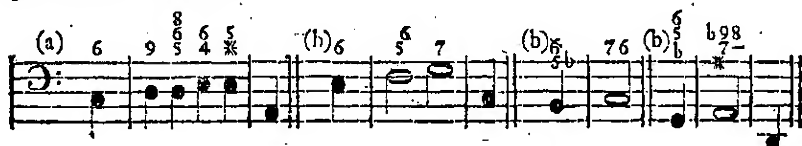
Quinte

Quinte aufgehalten wird. Bey dem letzten Exempel mit (c) gehet eine Vorausnahme des Durchganges vor (d):



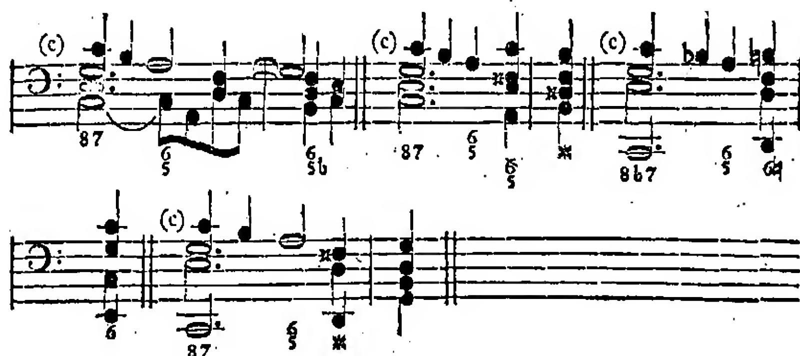
§. 6. Wer die Aufgaben 65, und 56 weiß, der kann unsern Sextquintenaccord auch leicht treffen, wenn er bey jenen die Octave wegläßt, die nebeneinander stehenden Ziffern mit der Terz zugleich anschlägt, und auf die Vorbereitung genau Acht hat.

§. 7. Zuweilen muß die Octave zur fünften Stimme, wegen der Auflösung (a) und Vorbereitung (b) einer Dissonanz genommen werden:

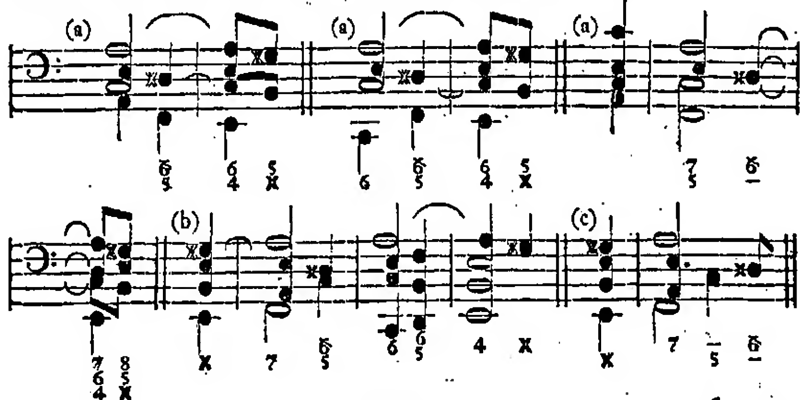


§. 8. Wenn bey einer ruhenden Grundnote $\frac{6}{5\,4}$ vorkommt, so nimmt man die Octave zur vierten Stimme, und läßt die Terz weg, weil der simple Satz eigentlich der Sextquartenaccord ist, wobey die Quarte durch die Quinte aufgehalten wird. Diese letztere ist alsdenn **rein** und **vorbereitet** (a): wenn aber bey dieser ruhenden Grundnote auf die 5 keine 4, sondern andere Ziffern folgen (b), und wenn sich diese Grundnote selbst gleich darauf fortbeweget (c): so bleibt man bey der gewöhnlichen Begleitung der $\frac{6}{5}$. Im erstern Falle kann man über diese Aufgabe, welche man mit der, bey dem vorigen Paragrapho, nicht ver-

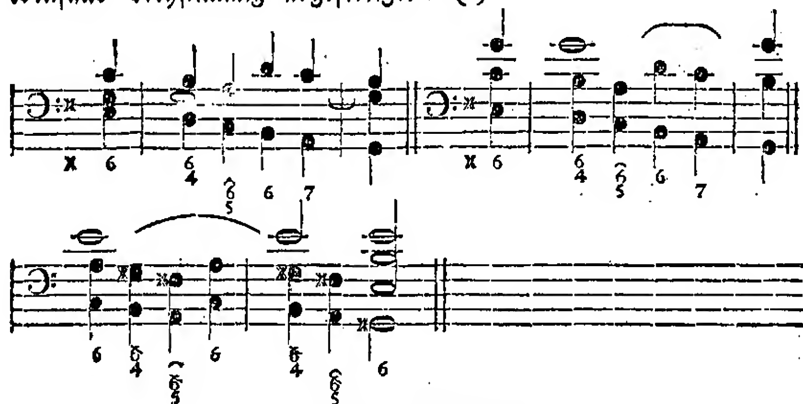
verwirren muß, und welche besonders bey den Orgelpunkten vorzukommen pflegt, den Ungeübten zu gefallen, einen Telemanischen Bogen (⁀) setzen. Das letzte Exempel unter (a) ist wegen des getheilten Accompagnements und der verdoppelten Sexte anzumerken:



§. 9. Die **übermäßige Sexte** hat in unserm Accord allezeit die **reine Quinte** und **grosse Terz** bey sich. Die Quinte liegt gemeiniglich vorher (a); wenn der Baß liegen bleibt, so kann sie auch frey angeschlagen werden, wobey zuweilen die Sexte ebenfalls unvorbereitet ist (b). Die letztere solte eigentlich um ein Achttheil später eintreten, wie wir bey (c) sehen. Die Sexte geht in der Folge in die Höhe, die Quinte bleibt liegen, tritt aber endlich auch eine Stufe herunter:



§. 10. Weil bey der dreystimmigen Begleitung ein Intervall verlohren gehet, so muß man sie hier ohne Noth nicht brauchen, und, wenn sie nöthig ist, genau bemerken, welches Intervall zu missen ist. Die Terz, die reine Quinte und auch die Sexte, wenn diese letztere zumahl die falsche Quinte bey sich hat, können nach Beschaffenheit der Umstände weggelassen werden. Wenn unsere Aufgabe im Durchgange vorkommt, so wird die Quinte nicht aufgelöset, sondern bleibt liegen; hier thut die Terz dazu nicht gut, man läßt sie daher lieber weg, und greift die Sexte und Quinte allein. Bey folgenden Exempeln werden die, vor der $\frac{6}{5}$, hergehenden Aufgaben, wobey die 5 zum Sextquintenaccord schon liegt, ebenfalls dreystimmig abgefertiget: (*)
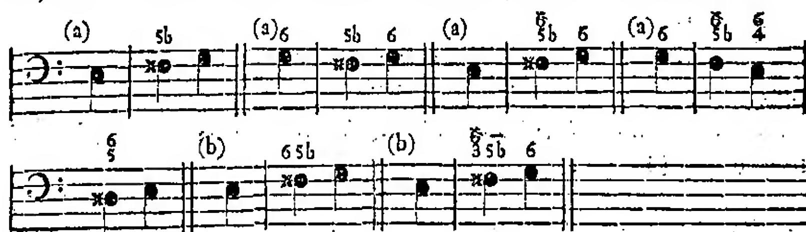


Zweyter Abschnitt.

§. 1.

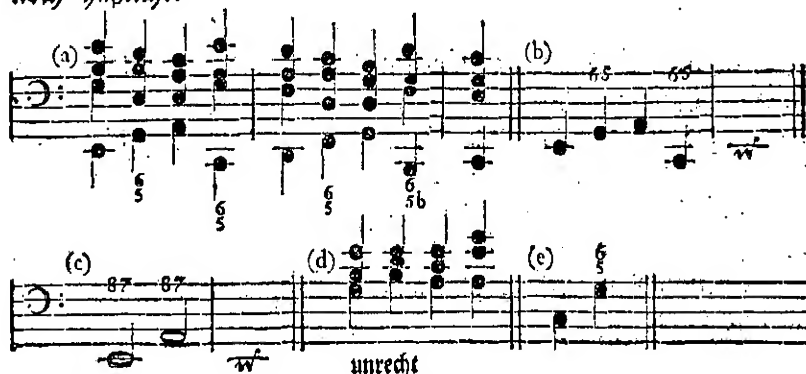
Aus folgenden Exempeln sehen wir: daß die Sexte sowohl, als die falsche Quinte zugleich frey angeschlagen werden können

(*) Weil wir schon öfter dreystimmige Sätze, zum Unterschied der vierstimmigen, mit dem Telemannischen Bogen bezeichnet haben: so kann auch hier über $\frac{6}{5}$, wenn die Terz wegbleibet, dieser Bogen gesetzt werden.

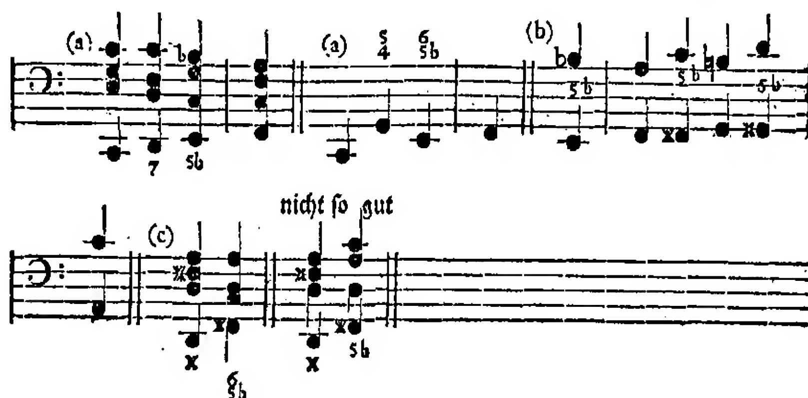
können (a). Bey (b) sind diese Fälle ohne Vorausnahme simpel abgebildet. Bey der ersten Grundnote e muß man die Quinte nicht oben nehmen. Diese falsche Quintenprogreßion gehört in die Mitte.



§. 2. Wer folgendes Exempel (a) mit der unvorbereiteten reinen Quinte, welches zwar zuweilen vorkommt, aber dennoch nichts taugt, setzen will, muß es entweder durch die Vorausnahme der Quinte, statt der Signatur 65 (b), oder durch die nachschlagende Septime bey (c) vertheidigen. Bey dem g und f. muß man, aus der Vorbereitung der Sexte schreiten, um keine Quinten in gleicher Bewegung zu machen (d). Diese Quintenprogreßion in der Gegenbewegung ist hier bey dem a und c nicht zu hindern und auch erlaubt. Das Exempel bey (e) ist noch häßlicher:



§. 3. Die Auflösung einer Dissonanz (a), die Aufrechthaltung einer bequemen Lage und guten Gesanges (b), und die Vermeidung unreiner Progreßionen in den äussersten Stimmen (c) sind rechtmäßige Ursachen, aus der Vorbereitung der falschen Quinte, welche ohnedem frey angeschlagen werden kann, zu schreiten. Ausserdem aber ist die Hauptregel jederzeit zu beobachten, daß man gebundene Intervallen in derselben Stimme liegen läßt und auflöset:



§. 4. Man nimmt zuweilen bey einer Grundnote mit der falschen Quinte, statt der Sexte, die doppelte Terz, ohngeachtet die Sexte nicht wider die Modulation wäre, blos deswegen, damit, bey der Auflösung vorhergegangener Dissonanzen, die frey anschlagende Sexte nicht aufs neue einen widrigen Klang verursache (a); ausserdem braucht man diese doppelte Terz auch, um einen guten Gesang zu erhalten (b), und Fehler zu vermeiden (c):

3. E.

(a) nicht gut (a)
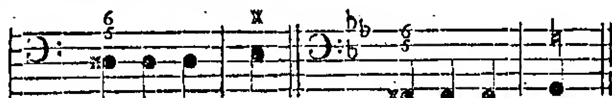
nicht gut (a) (b)

(b) (b) (b)
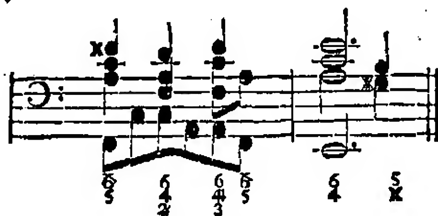
(b) nicht gut (b) besser (c)

unrecht

§. 5. Von Rechtswegen muß das zufällige Versetzungszeichen, wie bey allen Ziffern, also auch bey der Terz vorgebildet werden: dem ohngeachtet aber findet man es zuweilen nicht angedeutet; man setzt zum voraus, daß man aus der Modulation von selbst wisse, wie die Terz seyn muß. Bey folgenden Exempeln müste die verminderte Terz ausdrücklich mit einem Be über die Grundnote gesetzt werden, wenn man sie nehmen solte:

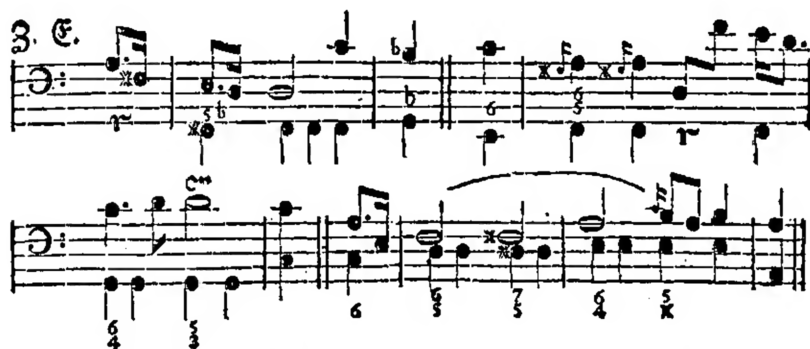


§. 6. Den Liebhabern fremder Harmonie zu gefallen, kann folgendes Exempel mit $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ in langsamer Zeitmaasse, bey Gelegenheit der übermäßigen Sexte mit der Quinte, im Durchgange, wobey die $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ zerstreut liegen, allenfalls paßiren:



§. 7. Wegen gewisser Vorschläge in der Hauptstimme, bey einem schwachen Vortrage, in langsamer Zeitmaasse, kann bey dem ersten Exempel zu $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ die Sexte, und bey dem zweyten die Terz wegbleiben. In dem dritten Exempel kann man auch sowohl bey $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, als auch bey $\begin{smallmatrix}7\\5\end{smallmatrix}$, die Terz missen, um der Hauptstimme genugsame Freyheit und Stille zu verschaffen, das Durchziehen der langsamen Noten dem Affect gemäß auszudrücken:

Z. E.





Neuntes Capitel.

Vom Secundenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.
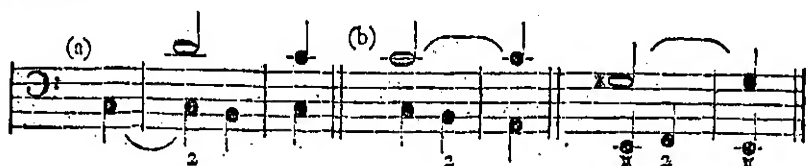
Dieser Accord bestehet aus der Secunde, Quarte und Sexte.

§. 2. Die Signaturen davon sind: 2, 4, 4♮, (dieses ♮ ist hier erhöhend,) $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$.

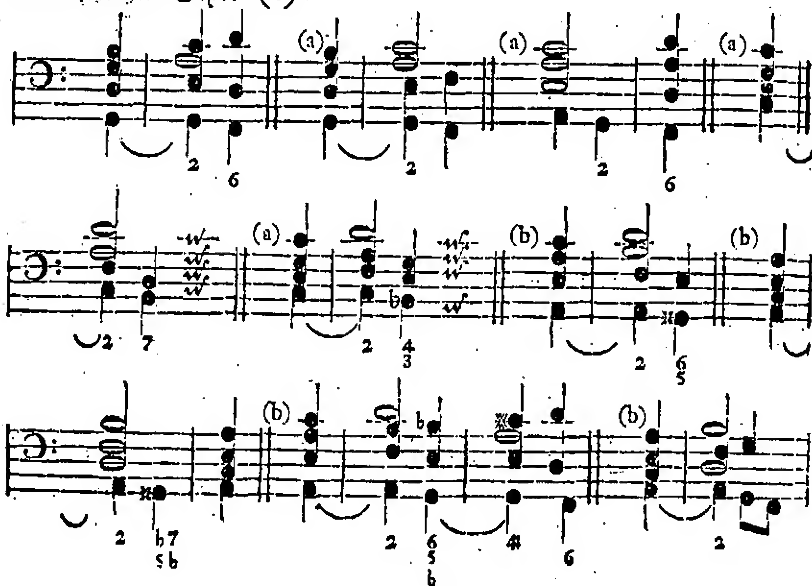
§. 3. Es kommen bey unserer Aufgabe die grosse und kleine Sexte, die übermäßige und reine Quarte, die grosse, kleine und übermäßige Secunde vor.

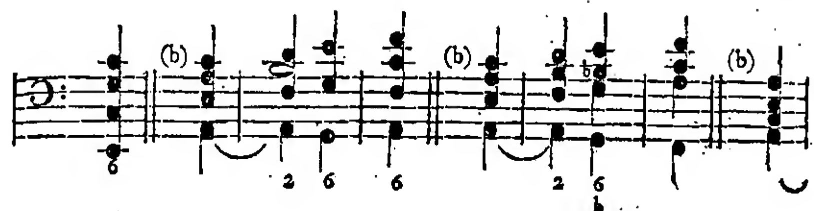
§. 4. Die Dissonanz liegt hier im Basse, und kommt in der Bindung (a), und im Durchgange (b) vor, geht aber allezeit nachher herunter. Die Octave davon darf daher in der rechten Hand, als eine Mittelstimme, nicht gegriffen werden,

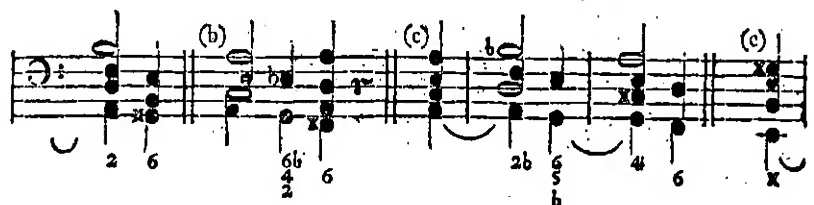
ob sie schon die linke zur Verstärkung nehmen kann. Die Secunde selbst verhält sich wie eine Consonanz; sie kann frey angeschlagen werden, liegen bleiben, fortgehen und auch verdoppelt werden.

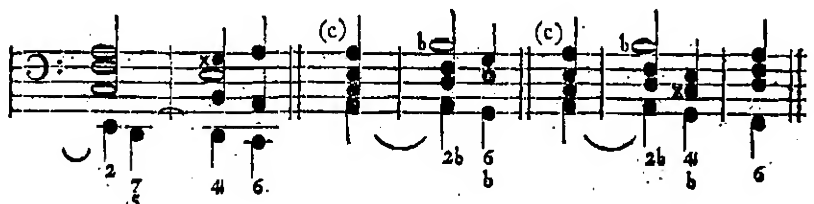


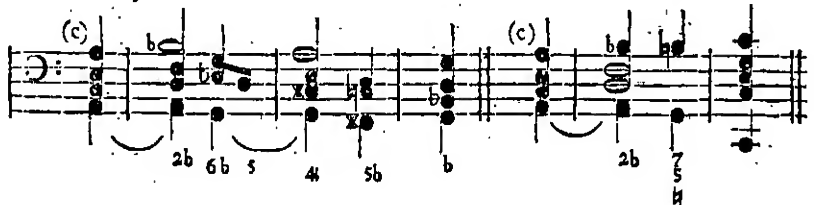
§. 5. Wenn die grosse Secunde, die grosse Sexte und reine Quarte bey sich hat, so kann die letztere nachher hinauf und herunter gehen, sie kann liegen bleiben und auch herunter springen. (a). Eben dieselbe Freyheit hat die reine Quarte bey der grossen Secunde und kleinen Sexte (b); und bey der kleinen Secunde und kleinen Sexte (c):

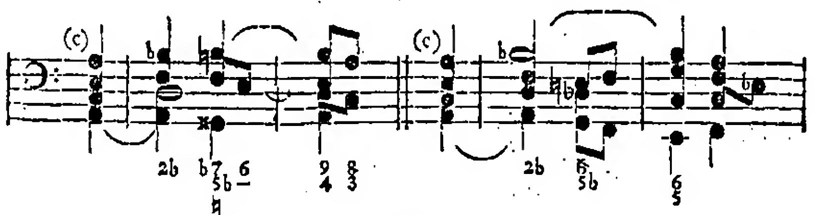


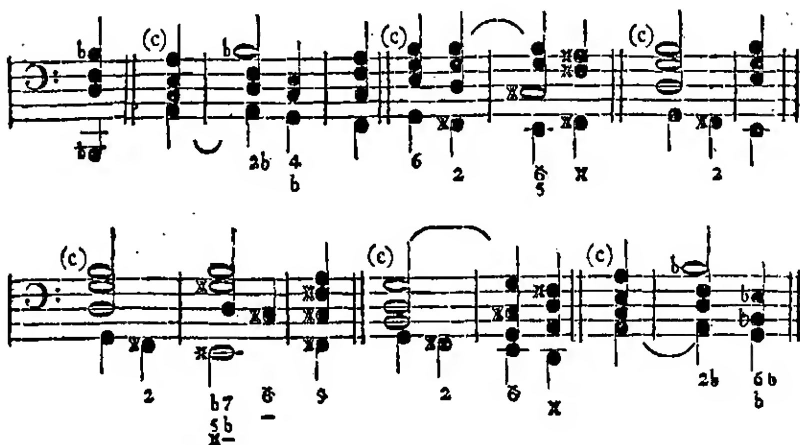

(b)
(b)
(b)


(b)
(c)
(c)

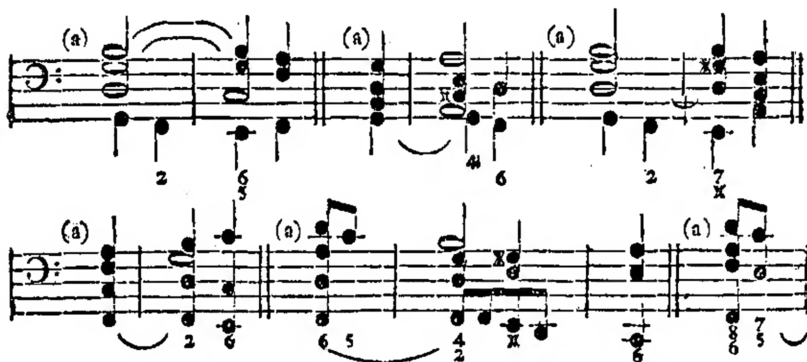

(c)
(c)


(c)
(c)


(c)
(c)



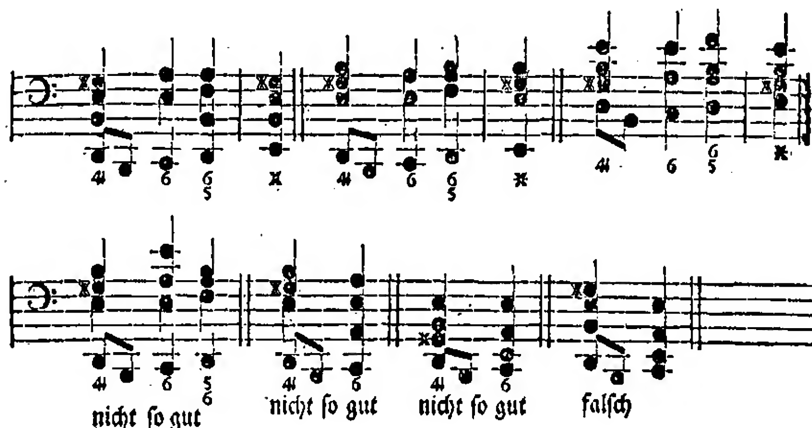
§. 6. Wenn die **übermäßige** Quarte bey der grossen Secunde und grossen Sexte ist, so kann sie hernach liegen bleiben, und in die Höhe gehen (a); auf dieselbe Art verhält sie sich, wenn sie die übermäßige Secunde und grosse Sexte bey sich hat (b); bey dem letzten Exempel geht sie zwar im Durchgange herunter: gleich drauf aber geht sie wieder in die Höhe:



§. 7. Bey dem vierstimmigen Accompagnement, wobey man allezeit auf vier klingende Tasten siehet, pflegt man zuweilen die übermäßige Quarte herunter springen zu lassen, und ich sehe auch nicht die Möglichkeit, vier Klänge allezeit anzuschlagen, ohne jene Progreßion zu erlauben: allein, die Stimmen haben eine weit sangbarere und der Natur der übermäßigen Quarte gemässere Fortschreitung, wenn man diese letztere in die Höhe gehen

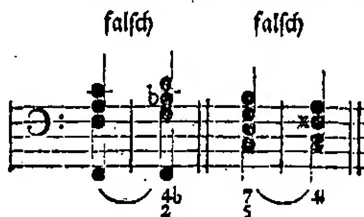
 läßt,

läßt, und auch hier mit der Art der Verdoppelung abwechselt. Alle Lagen sind alsdenn zu gebrauchen, da ausserdem der Sprung der übermäßigen Quarte zur Noth in der Mitte erträglich ist:



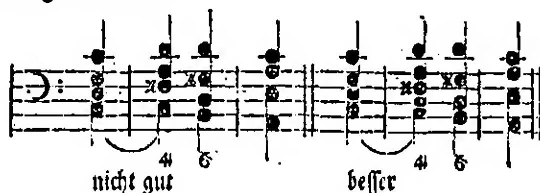
§. 8. Unser **Secundenaccord** ist leicht zu finden; wenn man den **Dreyklang** von der **Secunde** des Grundtones weiß, so weiß man auch jenen.

§. 9. Weil nun dieser Secundenaccord auf einem Dreyklange beruhet, so hat man sich bey vorhergehenden Dreyklängen und Accorden, welche auf einen Dreyklang zurückgeführet werden können, in acht zu nehmen, damit man keine Quinten mache:
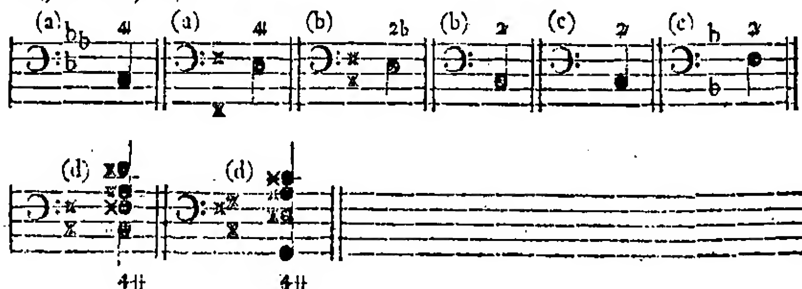


§. 10.

§. 10. **Zur Verstärkung** kann man zuweilen zur fünften Stimme die grosse und kleine Secunde doppelt nehmen; auch **ausserdem** um den üblen Sprung mit der übermäßigen Quarte zu bedecken. Die grosse Secunde, wenn sie bey der kleinen Sexte ist, und die übermäßige Secunde überhaupt vertragen diese Verdoppelung niemals.
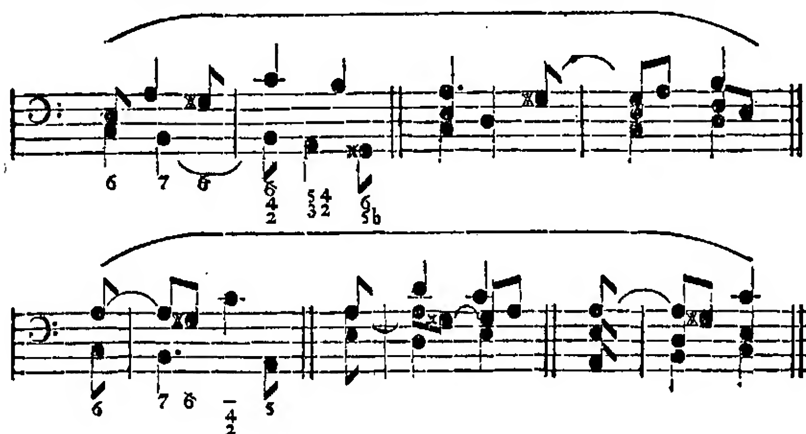


§. 11. Bey der dreystimmigen Begleitung verliehret man ein Intervall, daher braucht man sie nicht leicht, es müsten denn hinlängliche Ursachen dazu da seyn. Im letztern Falle bleibt die Sexte weg.

§. 12. Man greift **ohne Andeutung** zur übermäßigen Quarte die grosse Sexte (a), und zur kleinen Secunde die kleine Sexte (b); zur übermäßigen Secunde die übermäßige Quarte (c), und zur übermäßigen Quarte, mit einem doppelten Erhöhungszeichen (4♯♯), die grosse Secunde und die grosse Sexte (d). Das Auge wird alsdenn mit allzu vielen Signaturen nicht überhäuft:



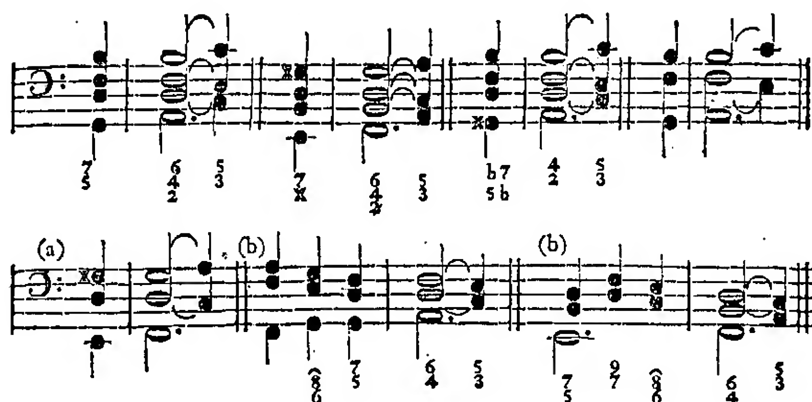
§. 13.

§. 13. Bey folgenden Exempeln aber ist es nöthig, die Sexte mit dem Erhöhungszeichen anzudeuten, und wer es nicht thut, der setzt einen in der Modulation nicht genug geübten Begleiter in eine Verlegenheit und Verwirrung, anstatt, daß er, ihm eine Bequemlichkeit zu verschaffen, glaubt. Bey dem letzten Exempel kann man auch, statt der Sexte, die doppelte Secunde, als eine Vorausnahme des folgenden Dreyklanges, nehmen:
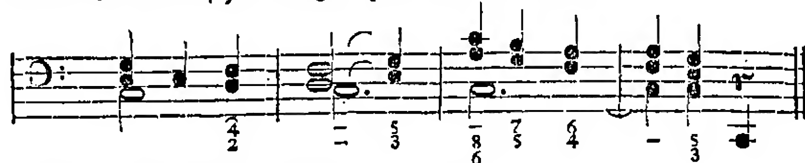


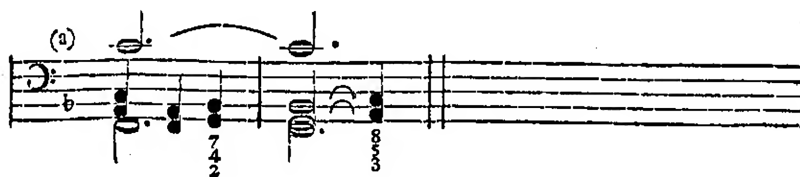
§. 14. Wenn eine Grundnote mit $\begin{smallmatrix}7\\5\\\sharp\end{smallmatrix}$ um eine Stufe in den weichen Dreyklang in die Höhe steigt, so findet man zuweilen über der letzten Note $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$; die Ursachen davon sind Vorschläge, welche mitgespielt werden müssen, und wobey also der Baß nicht herunter tritt, weil diese $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ nur der Zierlichkeit wegen da ist, und der Dreyklang die eigentliche Harmonie ist. Die Secunde und Quarte gehen in die Terz, und die Sexte in die Quinte. Bey einer schwachen Begleitung kann die Quarte (a), und zuweilen die Sexte wegbleiben (b):

Z. E.



§. 15. Bey einem **liegenden**, oder **in einem Tone bleibenden Basse**, kommt zuweilen die Signatur $\frac{4}{2}$ vor; dieses ist ein dreystimmiger Satz, und es wird weiter nichts darzugegriffen. Beyde Intervallen brauchen so wenig, wie die Grundstimme einer Auflösung, weil sie im Durchgange vorkommen, und sie können herauf und hinunter gehen. Die vorhergehenden und folgenden Ziffern auf diese $\frac{4}{2}$ werden insgemein auch dreystimmig abgefertiget. Die Stimmen, so man begleitet, haben mehrentheils dieselbe Progreßion; dann und wann hält eine davon in der Octave oder Quinte aus; im letztern Falle könnte, wenn die Begleitung vierstimmig seyn muß, auch die grosse Septime zu dieser $\frac{4}{2}$ mit gegriffen werden (a). Man kann auch hier über die $\frac{4}{2}$ einen Telemannischen Bogen zur Vorsicht setzen:
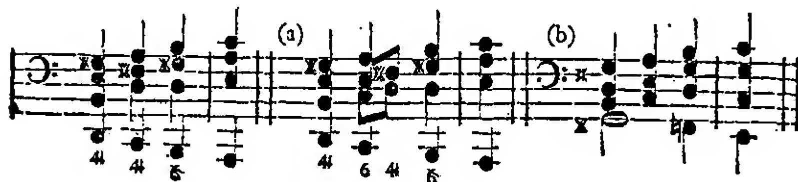




Zweyter Abschnitt.
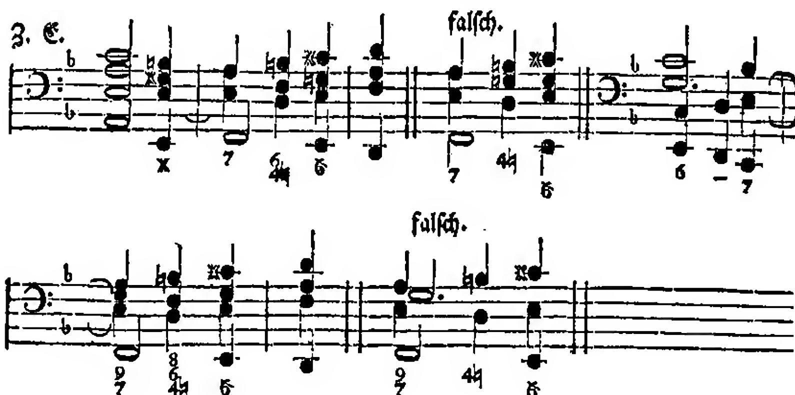
§. 1.

Wenn zweymahl hinter einander in folgendem Exempel $\frac{4}{2}$ vorkommt, so trift bey der zweyten Grundnote die $\frac{4}{2}$ um ein Achttheil zu zeitig ein, wie wir bey (a) sehen. Dieser Fall kann auch vorkommen, wenn eine reine Quarte vor der übermäßigen vorhergehet (b):



§. 2. Wenn einige Bezifferer in folgenden Exempeln die Signatur der übermäßigen Quarte allein über die Grundnote setzen, so ist es unrecht. Der Secundenaccord, welcher durch diese 4, oder 4♮, angedeutet wird, findet bey dem ersten Exempel, wobey gis kurz vorhergegangen ist, nicht statt, und bey dem zweyten kann er wegen der Auflösung der Dissonanzen auch nicht gegriffen werden. Der Sextquartenaccord ist es, welchen man in beyden Fällen nehmen muß:

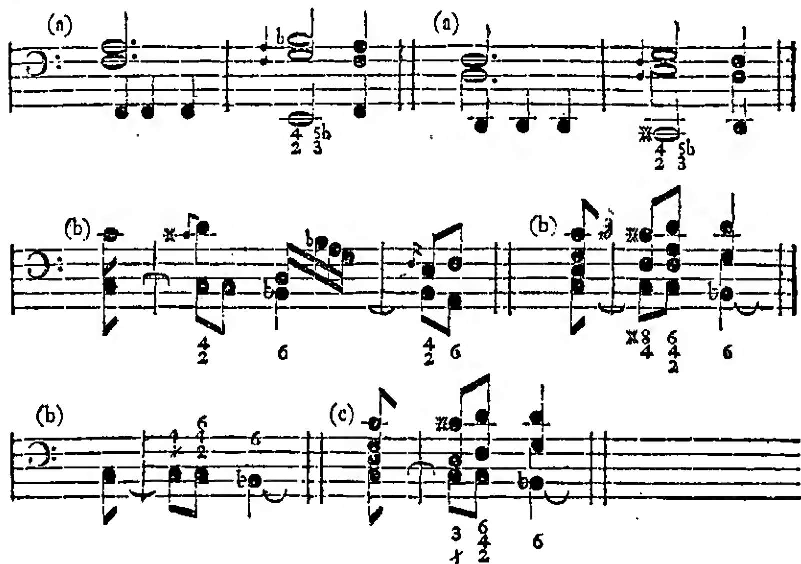
Z. E.



Aus Uebereilung vergißt man zuweilen, daß die Signatur 4 durch eine eingeführte Bequemlichkeit, einen ganzen Accord andeutet, und verwirrt daher den Sextquartenaccord mit dem Secundenaccord.

§. 3. Wenn bey dem Sextquintenaccord, mit der falschen Quinte, die letztere und die Terz durch einen langsamen **doppelten Vorschlag** aufgehalten werden, und dieser etwas widrige Vorschlag mitgespielt werden soll: so muß man $\frac{4}{2}\,\frac{5\flat}{3}$ über die Noten setzen, und bey dieser $\frac{4}{2}$ die Sexte weglassen (a). Wenn bey dem Secundenaccord die Secunde durch einen langsamen Vorschlag von der **übermäßigen Octave** aufgehalten wird: so greift man, wenn zumahl der Gedanke schwach vorgetragen wird, blos die Quarte, und nimmt die Secunde und Sexte nicht eher darzu, als wenn die erstere in der Hauptstimme eintritt. Jedoch, da diese übermäßige Octave fürchterlicher in die Augen als in die Ohren fället, und das Gehör, wenn die Zeitmaasse langsam und bloß die Quarte bey dieser Octave ist, bey der Auflösung auf eine nicht widrige Art hintergangen wird, so kann man sie sowohl

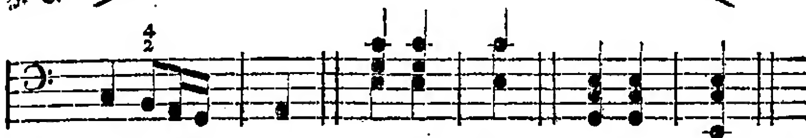
mitziffern als auch mitspielen (b). Die Ausführung bey (c), wo die Terz durch einen Vorschlag in die Quarte gehet, klingt auch nicht übel. Wer gar zu delicate Ohren hat, dem stehet es frey, in beyden Fällen diese Vorschläge ohne Begleitung mit der rechten Hand vorbeygehen zu lassen. Wenn das Accompagnement sehr schwach seyn soll, so überläßt man ohnedem den Hauptstimmen diese Feinigkeiten allein. Die **übermäßige Octave** ist eine in die Höhe gehende und nur als ein Vorschlag vorkommende Dissonanz.



§. 4. Um Octaven zu vermeiden, muß man in folgendem Exempel, bey der letzten Grundnote die Quinte oder die Terz verdoppeln:

3. E.

3. E.





Zehentes Capitel.
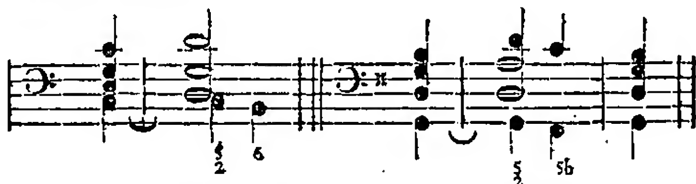
Vom Secundquintenaccord.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der Secunde und Quinte; zur vierten Stimme wird eines von beyden Intervallen verdoppelt.

§ 2. Er wird durch $\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}$ angedeutet. Die Secunde ist hierbey groß, und die Quinte rein.
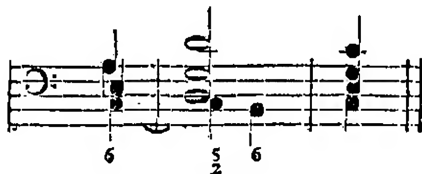
§. 3. Die Dissonanz liegt wiederum, wie bey allen Secundenaccorden, im Basse, welcher schon da seyn muß und nachher hinunter gehet.
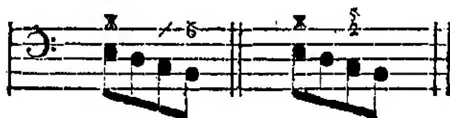


§. 4. Es erhellet aus dem ersten vorhergehenden Exempel, daß unser Accord der vorausgenommene Sextenaccord von der folgenden Grundnote sey. Wenn bey jenem die Secunde verdoppelt wird, so hat man bey diesem $\begin{smallmatrix}3\\6\\3\end{smallmatrix}$; und wenn die Quinte doppelt gegriffen ist, so liegt nachher $\begin{smallmatrix}6\\3\\6\end{smallmatrix}$.

§. 5. Der Secundquintenaccord klingt allezeit leer, er mag drey- oder vierstimmig seyn. Die Auflösung macht ihn voll. Er kommt in der galanten Schreibart selten vor, aber in der gearbeiteten, und bey den Bindungen desto öfter; folglich bleibt man bey der vierstimmigen Begleitung.

§. 6. Weil bey unserm Accorde eine Verdoppelung ausser dem Grundtone vorkommt, so muß man bey vorhergehenden Accorden, mit solchen Verdoppelungen, die nöthige Vorsicht brauchen, damit keine Octaven vorgehen. Man muß mit der Art zu verdoppeln abwechseln:



§. 7. Unser Accord mit der vergrösserten oder übermäßigen Quinte kommt zuweilen bey dem irregulairen Durchgange oder bey den Wechselnoten vor.



Eilftes



Eilftes Capitel.

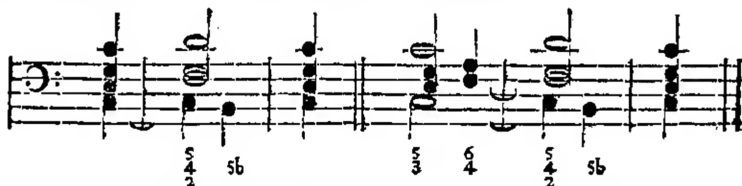
Vom Secundquintquartenaccord.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus den Intervallen, wovon er den Namen hat.

§. 2. Seine Signatur ist $\frac{5}{\frac{4}{2}}$. Die Secunde ist in diesem Accorde groß; die Quinte und Quarte rein.

§. 3. Auch hierbey ist der Baß gebunden, und gehet herunter, weil die Dissonanz da liegt. Entweder die Quinte oder Quarte muß auch vorher liegen. Der Sextquintenaccord mit der falschen Quinte, welcher über der vorletzten Note stehet, wird durch unsern Accord vorausgenommen:



§. 4. Weil diese Aufgabe auch nur bey Compositionen vorkommt, welche das vierstimmige Accompagnement gar wohl vertragen, so bleibt man dabey, um so vielmehr, da kein Intervall von unserm Accorde gemisset werden kann.

§. 5. Wenn man den Sextquintenaccord von der Untersecunde des Grundtones nimmt, so hat man unsere Aufgabe.



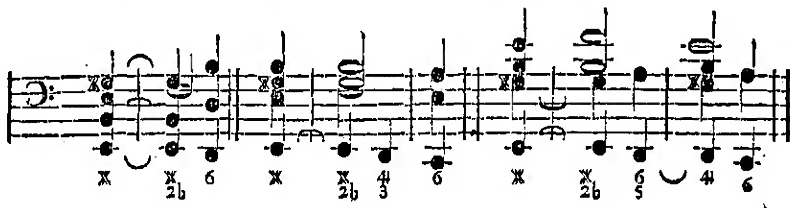
Zwölftes Capitel.
Vom Secundterzaccord.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der kleinen Secunde, grossen Terz und reinen Quinte.

§. 2. Seine Signatur ist eine 2 mit dem erniedrigenden Versetzungszeichen, und eine 3; wenn diese letztere zufällig groß ist, so setzet man über die 2 ein blosses erhöhendes Versetzungszeichen (♯/2♮).

§. 3. Die Grundstimme hat hier wiederum die Dissonanz, ist gebunden und wird herunterwärts aufgelöset:

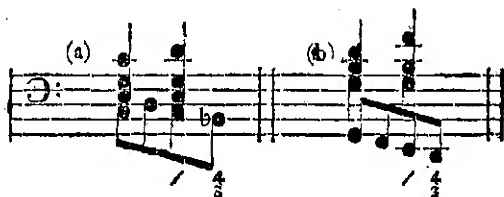


§. 4. Der Secundterzaccord wird allezeit vierstimmig genommen, weil er ausdrücklich gesetzt wird, damit kein Intervall verlohren gehen soll. Wenn man bey dem Dreyklange, statt der Octave, die Secunde nimmt, so hat man den Secundterzaccord in Händen.

§. 5. In dem irregulären Durchgange kommt dieser Accord als ein vorausgenommener Terzquartenaccord zuweilen mit der grossen Secunde (a), und zuweilen mit der kleinen Terz vor (b):

Z. E.

3. E.





Dreyzehntes Capitel.

Vom Septimenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.
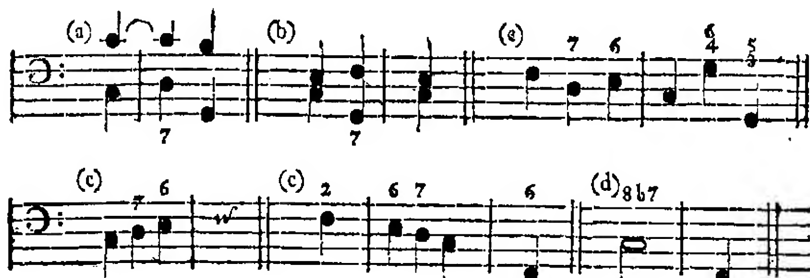
Der Septimenaccord ist dreyerley: er bestehet (1) aus der Septime, Quinte und Terz; (2) aus der Septime, Terz und Octave; (3) aus der Septime und doppelten Terz.

§. 2. Er wird durch 7 oder $\frac{7}{5}$ angedeutet. Die Versetzungszeichen müssen nicht vergessen werden, besonders wenn die zufällig groß oder klein ist.

§. 3. Es kommen bey diesem Accorde vor: die verminderte, die kleine und grosse Septime; die übermäßige, die reine und falsche Quinte; die grosse und kleine Terz Terz und die Octave.

§. 4. Die Septime ist eine Dissonanz, welche mit (a), und ohne Vorbereitung (b) gesetzet wird, und nachher herunter gehet. Den grossen Septimenaccord, wobey

dieses Intervall in die Höhe tritt, werden wir besonders abhandeln. In dem gegenwärtigen Accorde muß die grosse Septime so gut, wie die übrigen Septimen herunterwärts aufgelöset werden; blos die **durchgehenden Septimen** können **zuweilen liegen bleiben** (c), wenn sie aber nicht mit der Grundnote zugleich eintreten, so gehen sie auch herunter (d):



§. 5. Die Septime ist die Untersecunde vom Basse; und der Septimenaccord mit der Quinte ist der Dreyklang von der Terz der Grundnote.

§. 6. Bey der dreystimmigen Begleitung bleibt die Octave und Quinte weg. Die Terz muß allezeit da seyn, wenn wir die galante Schreibart ausnehmen.

§. 7. Die dreyfache Einrichtung unsers Accordes ist nicht allezeit willkührlich. Es entstehen daher, wie wir in der Folge bemerken werden, zuweilen grosse Schwierigkeiten, und es würde eine schlechte Mühe seyn, und nicht blos Anfängern, sondern auch Geübten zur grossen Erleichterung dienen, wenn man allezeit die 5 und die 8 ausdrücklich mit über die Noten setzte, wo sie gegriffen werden sollen. Dem Auge sind diese Ziffern nichts neues, weil sie doch oft mit angedeutet werden. Das vor-

nehm-

nehmste, worauf man bey der Einrichtung des Septimenaccordes zu sehen hat, ist dieses: daß die **vorbereitete Septime da, wo sie ist, liegen bleiben, und in derselben Stimme aufgelöset** werden muß.

§. 8. Die grosse Terz, wenn sie auch natürlich ist, wird bey der kleinen Septime nicht verdoppelt.

§. 9. Die Septime wird dann und wann über derselben Grundnote, zuweilen aber auch über einer folgenden aufgelöset. Beyde Fälle kommen einzeln, auch oft hinter einander vor.

§. 10. **Einzelne Noten mit 7 6** vertragen **überhaupt** eher die doppelte Terz, oder die Octave, als die Quinte. Wenn die letztere rein und nicht wider die Modulation ist, so kann man sie allenfalls nehmen, nur muß man sich vor verbotenen Quintenprogreßionen in acht nehmen. Man kann sogar die übermäßige Quinte zuweilen, auch ohne Andeutung, zu dieser 7 6 greifen, wenn sie modulationsmäßig ist; besonders wenn sie aus einer vorhergegangenen und noch nicht aufgelößten übermäßigen Quarte, gebunden herkommt. Die falsche Quinte findet bey unserer 7 6 zuweilen auch statt, und man nimmt sie, auch ohne Andeutung darzu, wenn sie in der Folge aufgelöset werden kann. Exempel von allerley Art werden meine Meynung erklären.

§. 11. Bey (a) kann man sowohl die Octave, als auch die doppelte Terz nehmen. In jenem Falle gehet die rechte Hand der linken mit der Terz entgegen. Die Lage, wobey zur ersten Grundnote die Quinte oben liegt, ist die schlechteste, und die, wo die Octave oben ist, die beste. Bey der Verdoppelung der Terz mit der Octave verfahren beyde Hände in der geraden Bewegung. Bey (b) ist, wegen der verbotenen Progreßionen keine andere Begleitung, als die mit der doppelten Terz möglich.

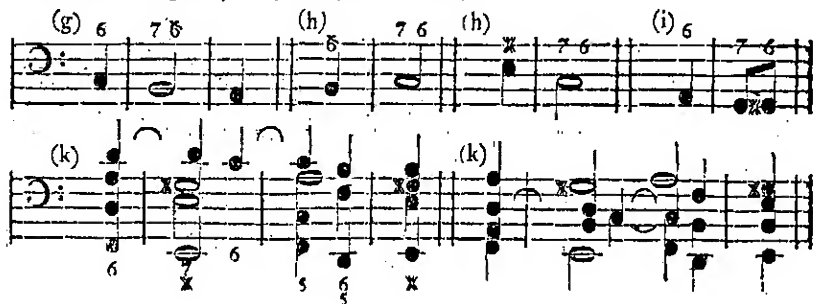
Keines von beyden Exempeln, weder (a) noch (b), leidet die Quinte, weil wegen der heraufsteigenden ersten Grundnote verbotene Quinten vorgehen würden. Bey (c) kann man die Quinte, weil sie reine ist, zur Noth dazu nehmen, doch sind die übrigen beyden Arten unsers Accordes besser. Bey (d) ist die Quinte, wegen der übermäßigen Sexte über der folgenden Grundnote, wider die Modulation, und kann also nicht genommen werden. Die Octave ist hier nothwendig, weil die doppelte Terz nach dem achten Paragrapho nicht statt hat. Bey (e) ist die Quinte nach dem Umfang der Tonart falsch, und kann in der Folge nicht aufgelöset werden; ein Umstand, worauf man besonders zu sehen hat, und welcher die Begleitung mit der Quinte in diesem Falle gefährlich machet. Die zwo andern Arten unsers Accordes finden also bey diesem Exempel allein statt. Die vielen auf einander folgenden Sexten müssen, wo möglich, in der Oberstimme genommen werden, widrigenfalls machet man Fehler, oder wenigstens einen schlechten Gesang. Bey (f) ist unser Accord mit der Octave allein gut, weil sonst unsangbare und unreine Progressionen vorgehen:
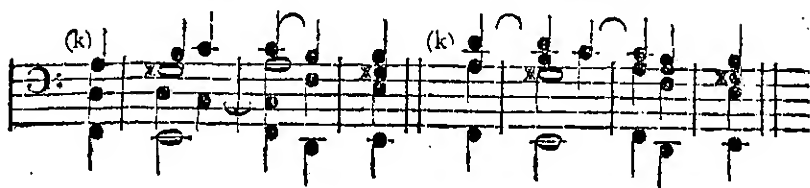
(a) 7 6 (b) ♯ 7 6 ♯ (c) 6 7 6

(d) ♯ 6 7 6 6 ♯ ♯ (e) 6 7 6 6 6
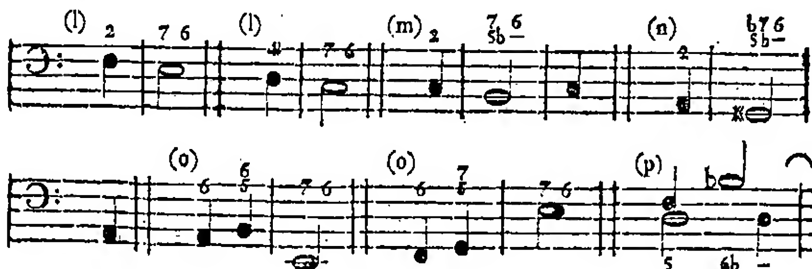
(f) 6 7 6 5 6 5

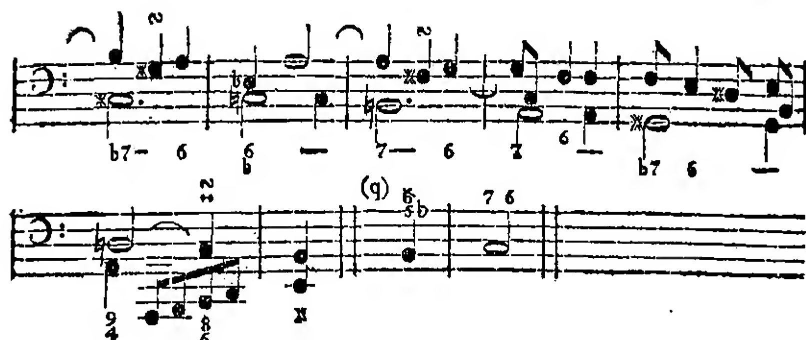
§. 12. Bey (g) kann man alle drey Arten des Septimenaccordes brauchen. Die falsche Quinte wird hier deswegen allenfalls erlaubet, weil sie bey der folgenden grossen Sexte in die Quarte gehen kann. Bey (h) muß die Quinte übermäßig seyn, wenn man sie nehmen will, und muß hernach mit der Sexte in den Einklang zusammen gehen. Diese Quinte wird oft so wenig, als die falsche angedeutet, und wer weiß denn allezeit, ob sie der Componist hier haben wolte? Man pflegt ja sonst nicht leicht **ohne Vorschrift** ein dissonirend Intervall zu nehmen, welches den ohnedem dissonirenden Accord noch widriger macht. Ein anders ist es, wenn diese Quinten ausdrücklich da stehen. Die Art der Begleitung, wobey man beständig auf vier klingende Tasten gedrungen hat, ist Ursache, daß diese ungebetene Quinten sich eingeschlichen haben. Bey dem Gebrauch der Verdoppelung mit dem Einklange hat man sie nicht nöthig. Die übrigen zwo Arten des Septimenaccordes sind also hier, bey (h), sicherer. Das Exempel bey (i) ist merkwürdig: die doppelte Terz findet hier nach dem achten Paragrapho nicht statt; die Octave verträgt sich mit der darauf folgenden Grundnote gis nicht wohl: folglich ist die Quinte nothwendig. Bey (k) ist die bequemste Begleitung die Octave, und allenfalls die Quinte. Die doppelte Terz gehet hier nicht an. Die Verdoppelung mit dem Einklange thut hier gute Dienste:





§. 13. Bey (l) ist sowohl die reine als übermäßige Quinte, wegen der vorhergegangenen übermäßigen Quarte nothwendig. Die Auflösung dieser Quarte nöthiget beyde Quinten nachher in die Höhe zu gehen. Wenn bey einem vorhergegangenen Secundenaccord die Quarte rein ist, so pflegt hernach bey der Septime die falsche Quinte mit angedeutet zu seyn (m), und wenn bey dieser reinen Quarte die Sexte klein ist, so pflegt die verminderte Septime mit der falschen Quinte darauf zu folgen (n). Bey (o) ist die Octave, wegen der vorhergegangenen Ziffern, nothwendig. Bey (p) accompagnirt man dreystimmig, weil die Modulation der Hauptstimme die vierte Stimme nicht wohl verträgt. Die Auflösungen müssen hier nicht eher und nicht später, als es nöthig ist, vor sich gehen. Bey (q) muß man zur ersten Grundnote die Octave zur fünften Stimme nehmen, damit die Septime vorbereitet sey. Man behält bey dieser letztern entweder $\begin{smallmatrix}3\\7\\4\\3\end{smallmatrix}$, oder $\begin{smallmatrix}8\\7\\5\\3\end{smallmatrix}$, und die Septime gehet mit der übermäßigen Quinte hernach in den Einklang zusammen:
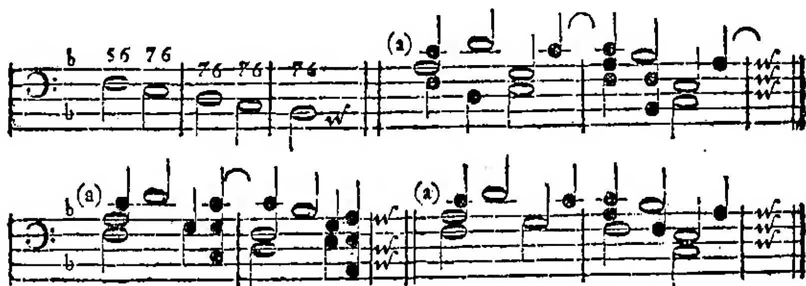




§. 14. Viele Grundnoten hinter einander mit 7 6 pflegen sowohl bey dem Absteigen als Hinaufgehen vorzukommen. Im erstern Falle ist die dreystimmige Begleitung die leichteste und in den Gelegenheiten, welche keine starke Harmonie vertragen, die vorzüglichste. Die vierstimmige erhält ihre Reinigkeit durch die Verdoppelung, indem dabey alle Arten von Sexten- und Septimenaccorden mit und ohne Verdoppelung abwechselnd vorkommen. Alles das, was hierüber bereits erinnert worden ist, und also nicht wiederholet werden darf, muß genau beobachtet werden. Mit einem Worte: alle Vorbereitungen, Auflösungen und Verdoppelungen müssen regelmäßig geschehen.

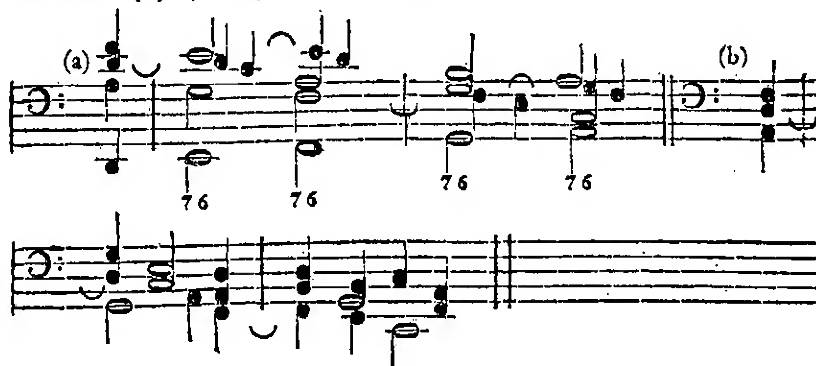
§. 15. Das unten stehende Exempel kann auf vielfache Art begleitet werden. Die Arten sind die besten, wobey die meisten Veränderungen wegen der Verdoppelung vorkommen (a): wo aber zu viel Gleichförmigkeit ist, indem der Grundton, oder die Terz, oder die Sexte zu oft hinter einander in einerley Art verdoppelt werden, da kann man leicht Fehler machen, und zuweilen stechen die Quinten und Octaven zu sehr hervor; z. E. die Ausführung unsers Exem-

Exempels in folgenden Ziffern $\begin{smallmatrix}5&6&7&6&7\\3&3&6&3&5\\8&8&3&8&3\end{smallmatrix}$ ꝛc. ist wegen der vielen Quinten widrig, zudem sind sie nicht alle rein, und die falschen werden nicht aufgelöset. Die Begleitung mit $\begin{smallmatrix}8&-&3&8&3\\5&6&7&6&7\\3&3&3&3&3\end{smallmatrix}$ ꝛc. ist wegen der Octaven in der Oberstimme ekelhaft und wegen der Terzen gefährlich, weil man in der Folge leicht wider den achten Paragraphus unsers Capitels anstossen kann. Die Ausführung mit $\begin{smallmatrix}3&3&3&3&3\\8&6&7&6&7\\5&3&5&3&5\end{smallmatrix}$ ꝛc. ist wegen der Terzen und Quinten zugleich Fehlern unterworfen. Das Accompagnement mit $\begin{smallmatrix}3&-&5&3&5\\8&-&3&3&3\\5&6&7&6&7\end{smallmatrix}$ ꝛc. taugt wegen der unaufgelößten falschen Quinte, und überhaupt wegen der in der Oberstimme liegenden Quinten gar nicht; kommen folgends unrichtige Verdoppelungen dazu, so ist alsdenn alles Uebele beysammen. Die Ausführung mit $\begin{smallmatrix}5&6&7&6&7\\3&3&3&3&3\\8&6&8&6&8\end{smallmatrix}$ gehet an, so lange keine grosse Sexten mit der kleinen Terz sich einmischen. Die Begleitung mit $\begin{smallmatrix}8&-&3&8&3\\5&6&7&6&7\\3&-&5&3&5\end{smallmatrix}$ ꝛc. ist wegen der unaufgelößten falschen Quinte, und wegen der Octaven in der Oberstimme nicht gut:

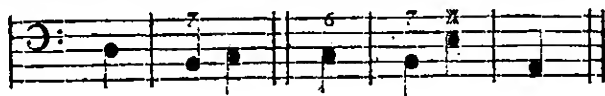


§. 16. Wenn viele Grundnoten hinter einander bey dem Auffsteigen 7 6 über sich haben, so kann man nicht wohl anders als vierstimmig verfahren. Die rechte Hand gehet hier der linken entgegen. Man nimmt sowohl zur Septime als zur

zur Sexte die Octave und Terz, diese Begleitung ist die beste (a), die unter (b) ist nicht so natürlich:

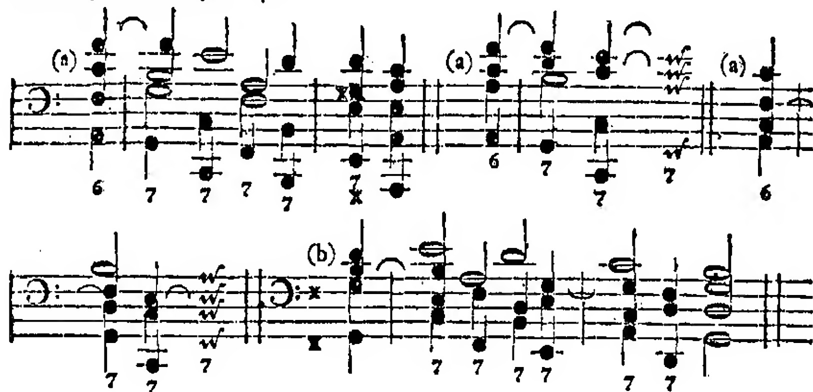


§. 17. **Einzelne Noten mit der Septime**, wobey die Auflösung in der Folge geschiehet, leiden mehrentheils das vollstimmigste Accompagnement unsers Accordes, welches das mit der Quinte ist. Die besondern Fälle in dieser Art versparen wir bis in den zweyten Abschnitt. Wenn die Quinte nicht rein ist, so muß sie ebenfalls in der Folge aufgelöset werden:

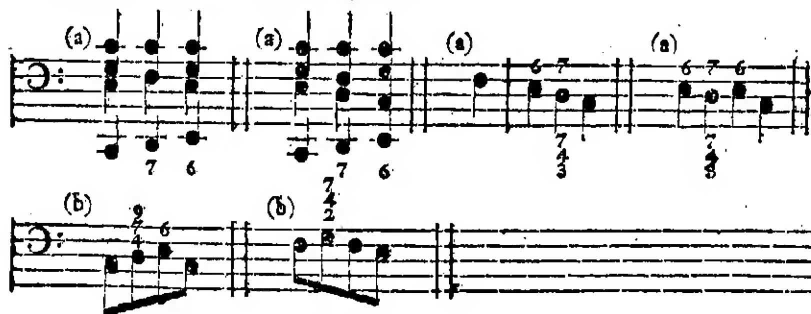


§. 18. **Viele Grundnoten hinter einander mit der Septime**, wo die Auflösung in der Folge geschiehet, kommen vor, wenn der Baß in Quarten und Quinten herauf und hinunter springet. Bey der dreystimmigen Begleitung, wenn sie nöthig ist, wird blos die Terz zu der Septime genommen; bey der vierstimmigen wechselt man mit $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}8\\7\\3\end{smallmatrix}$ ab (a). Diese Ausführung ist die sicherste und beste. Bey den doppelten Terzen

kann man leicht wider die Regeln der Verdoppelung anstossen; indessen habe ich doch bey (b) ein Exempel abgebildet, wo diese Verdoppelung gut ist:



§. 19. Die durchgehende Septime in den folgenden Exempeln verträgt die Quinte nicht wohl; die doppelte Terz, oder die Octave klingen besser dazu (a). Wenn die Quarte vorher lieget und die Terz in der Folge herunter gehen kann, so kann man beyde Intervallen zu dieser Septime nehmen. Die Exempel (b) gehören nicht hieher, sondern zu den geschwinden durchgehenden Noten, wobey die rechte Hand stille schweiget; sie werden dahero nicht beziffert:



§. 20. **Die nachschlagende durchgehende Septime bleibt am besten** in der Stimme, wo die Octave vorher war (a): ausserdem aber ist es nicht unrecht, wenn man eine Veränderung der Lage vornehmen muß, in diese Septime zu springen, weil der vorhergehende Accord aus lauter Consonanzen bestehet (b). Diese Freyheit fällt weg, und man bleibet bey der ersten Vorschrift, wenn der Baß aushält, wobey viele Ziffern auf diese 8 7 zu folgen pflegen (c). Wir wollen bey dieser Gelegenheit, obgleich ausser der Ordnung, den Fall mit berühren, wo die Octave mit der nachschlagenden Septime Dissonanzen bey sich hat, und selbst wie eine Dissonanz vorbereitet und aufgelöset wird; alsdenn muß auch die Octave in die Septime gehen (d):

(a) 8 7 (a) 8 6 7 5 (b) 87

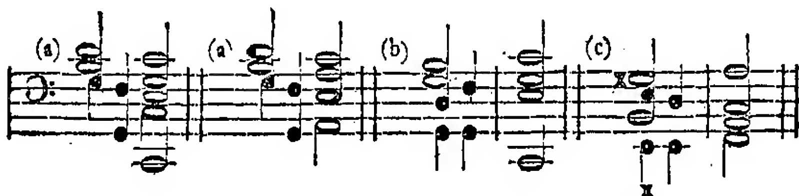
(b) 8 b7 5 2 6 (b) 8 b7 (c) 8 7

6 4 3 7 2 8 5 3 (d) 8 4 2 7 b7 3

Zweyter Abschnitt.

§. 1.

Wenn bey einer Cadenz, auch ausser derselben, der Baß eine Stufe in die Höhe gehet, oder eine Quarte hinauf oder eine Quinte herunter springet: so kann bey der vorletzten Note ohne Andeutung der Septimenaccord genommen werden, wenn die darauf folgende Note einen Dreyklang über sich hat. Hier wird mehrentheils die Quinte zur Septime gegriffen (a): befürchtet man aber mit der rechten Hand zu tief herunter zu kommen, so kann man zum ersten Exempel (a) die Octave statt der Quinte behalten (b). Der gute Gesang wird nicht allein oft dadurch erhalten, sondern der letzte Dreyklang behält alle seine Intervallen. Wenn der Baß eine Stufe in die Höhe steiget, so ist bey dem letzten Dreyklange zuweilen eine Verdoppelung nöthig (c):



§. 2. Folgende Exempel erfordern die Octave bey der Septime: bey (a) würden Quinten vorgehen, wenn die Septime oben lieget, und die Quinte darzu genommen würde. Man muß also in dieser Lage dieses letztere Intervall weglassen, und dafür die Octave behalten. In den andern beyden Lagen gehet die Quinte an. Bey (b) vermeidet man durch die Octave die verbotenen Quinten, welche zwischen der Hauptstimme und dem Accompagnement bey $\frac{8}{5}$ und $\frac{5}{7}$ vorgehen können, wenn jene nicht tiefer lieget als dieses. Diese Anmerkung scheinet zwar etwas

zu
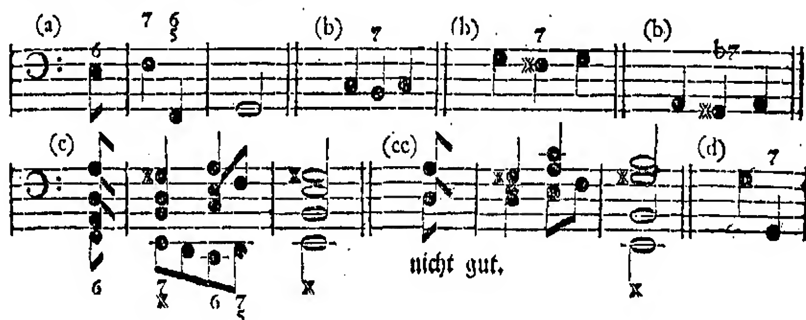
zu weit hergeholet zu seyn: allein bey einem langsamen Tempo und einer feinen Ausführung sind solche Quinten gar wohl zu hören, und man ist also auch verbunden, **wenn die Hauptstimme über dem Basse stehet**, sie zu vermeiden. Bey (c) muß die falsche Quinte durch die vorhergehende Octave vorbereitet seyn. Dieses Exempel hat nur eine gute Lage. Bey (d) liegt sowohl die Sexte als auch die falsche Quinte zum h, wenn die Octave zum g genommen wird. Die grosse Terz zu diesem g gehet alsdenn natürlich in die Höhe, und macht mit der Grundstimme eine gute Fortschreitung in Terzen. Bey (e) gehet man den verbotenen Quinten aus dem Wege, wenn man zu dem e die Octave nimmt. Bey (f), wo durch eine Aufhaltung der Auflösung, wie wir bey (ff) abgebildet sehen, eine Septime in die andere aufgelöset wird, muß zur ersten die Octave genommen werden: widrigenfalls machet man Quinten. Bey (g) erfordert die Vorbereitung der zweyten Septime, die Octave zur ersten zu greifen. Bey (h) würde kein Platz für die Terz zum c seyn, wenn man die Quinte bey der vorhergehenden Septime genommen hätte. Bey (i) gehet die grosse zufällige Terz zum a natürlich in die Höhe, und die Sexte zu dem darauf folgenden Secundenaccord lieget alsdenn schon, wenn bey dem a die Octave gegriffen ist. Bey (k) machet man Octaven, wenn die Quinte bey der Septime ist. Bey (l) gehet eine Verwechselung der Harmonie vor, wie wir bey (ll) abgebildet sehen; die zweyte Septime scheint zwar eine Auflösung von der erstern zu seyn: sie ist es aber nicht, sondern man muß sie nur als eine zierliche Fortschreitung der Oberstimme ansehen, welche diese Verwechselung unmerklich machet. Man nimmt zur ersten Septime die Octave, damit die erwehnte Fortschreitung nicht gehindert werde,
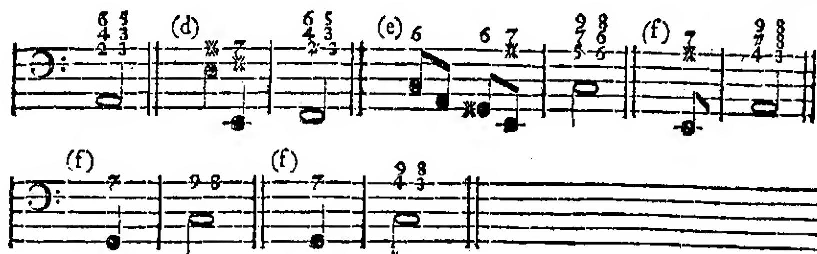
und damit bey dem darauf folgenden c die Secunde schon liege. Bey (m) muß die erste verminderte Septime in die Octave der folgenden Note aufgelöset werden. Man nimmt bey (n) die Octave zur Septime, damit in der Folge keine verbotenen Quinten vorgehen, und der ganze Nonenaccord zum e schon da sey. Bey (o) verhütet man durch die Octave ebenfalls eine unreine Progreßion, und der Quartterzenaccord zum h liegt alsdenn schon in der Hand. Bey (p) muß man zum f die Octave zur fünften Stimme nehmen, wenn der Bezifferer ausdrücklich $\frac{7}{5}$ über dieses f gesetzet hat, damit die darauf folgende verminderte Septime vorbereitet sey. Bey (q) ist die Octave bey der Septime nöthig, wegen der Vorbereitung der darauf folgenden Quinte. Bey (r) thut die Octave besser als die Quinte, um die im Basse nachschlagenden Octaven durch die Gegenbewegung zu vermeiden. Bey (s) verhindert die Octave eine unmelodische Fortschreitung, welche die Quinte in der Folge verursachen würde.

falsch. gut.

§. 3. Folgende Exempel erfordern die Quinte zur Septime: bey (a) ist sie wegen des folgenden Sextquintenaccordes nöthig. Bey (b) wird die falsche Quinte, ohne Andeutung, zur kleinen und verminderten Septime genommen. Die Lage, wobey die Quinte zur ersten Note oben lieget, tauget nicht. Bey (c) würden Octaven vorgehen, wenn man bey dem ersten e die Octave nähme, weil zum c die Octave, wegen der Vorbereitung der darauf folgenden Septime gegriffen werden muß. Dieser letztere Um=

Umstand verursachet diese Fehler, wenn man nicht in der einen Stimme aus dem gis in die Höhe in das c springen will, (cc) nicht die Auflösung der Septime zu dem e, diese übernimmt der Baß durch eine Verwechselung: man nimmt also am besten die Quinte zur ersten Septime, und steiget mit ihr hernach in die Höhe in das c. Die Lage mit der Septime zu dem ersten e in der Oberstimme, tauget nicht. Bey (d) ist die Quinte nöthig, damit bey der folgenden Note die Quarte, und folglich alle drey Ziffern da seyn. Bey (e) muß die Septime zu dem letzteren c, durch die vorhergehende Quinte zum e, vorbereitet werden. Man nimmt hier bey dem letzteren c die Terz zur fünften Stimme. Schon vorher bey dem e kann man dieses mit der Octave thun. Bey (f) erfordert die nöthige Vorbereitung der None über der letzten Note, daß man vorher zur Septime die Quinte greife. Im ersten Exempel (f) kann man zu dem e die Octave zur fünften Stimme nehmen, so hat man alsdenn bey dem a die Quinte in der Hand, und der Dreyklang ist bey der Auflösung vollständig. Aus dem zweyten und vierten Exempel des ersten § dieses zweyten Abschnittes sehen wir, daß die Quinte ebenfals besser bey der Septime sey, als die Octave, wenn die Grundstimme eine Stufe in die Höhe tritt, und die letztere Note den Dreyklang über sich hat.





§. 4. Folgende Exempel sind sowohl der Bezifferung, als Begleitung wegen merckwürdig: Bey (a) findet sich im zweyten Tacte die fünfte Stimme ein; man verläßt sie in der Folge wieder, ohne Bedenken, wenn sie nicht mehr nöthig ist, und siehet nur auf eine regelmäßige Vorbereitung und Auflösung. Bey (b) hat man sich, wegen der durchgehenden Noten im Basse, vor Quinten und Octaven in acht zu nehmen: man kann ihnen aber gar leicht durch die zweyfache Art der Verdoppelung aus dem Wege gehen, wie wir aus den beygefügten Ausführungen dieses Exempels sehen. Bey (c) gehet die erste Septime über einer Wechselnote in die Höhe, weil diese $\frac{7}{5}$ eigentlich ein voraus-genommener Sextquartenaccord zu dem darauf folgenden e ist. Bey (d) kann man die Quinte im ungetheilten Accompagnement nicht zu dem d ohne Fehler nehmen; die grosse Terz darf nicht verdoppelt werden: folglich nimmt man die Octave. Ausser dem muß man dieses Exempel entweder dreystimmig begleiten, oder das getheilte Accompagnement wählen. Ueber dem c hätte schon die Auflösung der None eigentlich geschehen sollen, so wäre alsdenn die darauf folgende Septime vorbereitet worden. Diese Aufhaltung der Auflösung fällt durch die Vorstellung unsers Exempels bey (dd) deutlich in die Augen. Die Ausführung von dem Exempel (d) im ungetheilten Accompagnement ist

die beste, wobey die None oben lieget. Wenn über dem c, unter der 9, eine 7 zugleich stünde, wie man diesen Satz oft findet, so würde die Begleitung viel leichter seyn. Bey (e) gehen alle drey Arten des Septimenaccordes an, nur muß man nicht bey e und f mit einer Quinte in die andere schreiten, wie wir bey der ersten Ausführung dieses Exempels sehen. Bey (f) sehen wir in der ersten Ausführung die Begleitung so, wie sie eigentlich seyn soll: man nimmt nemlich zur ersten Septime die Octave, und zur zweyten Septime die Quinte, damit die dritte Septime vorbereitet sey: Wenn man aber dieses versehen, und die Septimenaccorde verwechselt hat, so theilet man bey der zweyten Septime den Accord, wenn die Länge der Grundnote es, wie hier, erlaubet, und nimmt hernach das gehörige Accompagnement zu dieser Septime. Bey diesem erlaubten Hülfsmittel muß man aber ja bedacht seyn, damit keine Vorbereitung gestöhret werde. Bey (g) greift man zur ersten Septime die doppelte Terz, und zur zweyten die Quarte und Terz; diese beyden letztern Intervallen nimmt man wegen der darauf folgenden grossen Sexte, man hat alsdenn bey der Auflösung den Terzquartenaccord in der Hand. Die Quinte kann man zur ersten Septime, wegen der folgenden grossen Sexte cis nicht nehmen; auch nicht die Octave, wegen der Quinten, die man machen würde, wie wir bey (gg) sehen. Dieses Exempel ist bey (x) ohne Aufhaltung der Auflösung abgebildet. Bey (h) greift man die doppelte Terz zur Septime, weil der Grundton wegen des zufälligen Erhöhungszeichen nicht verdoppelt werden darf, und die Quinte keine statt hat. Bey (i) finden wir, wegen der Bezifferung, zwey sonderbare Exempel, die ich gefunden habe; sie sollten eigentlich die Signaturen von (ii) über sich haben.

haben. In jenem Falle ist keine andere, als die getheilte Begleitung, ohne Fehler, und ohne die fünfte Stimme darzu zu nehmen, möglich, wie wir aus der Ausführung sehen. Bey (k) muß man sich vor unmelodische und falsche Fortschreitungen hüten. Die angeführten zwo Lagen sind gut; in der dritten gehen bey der zweyten und dritten Grundnote Quinten vor. Bey (l) sind auch nur zwo Lagen zu gebrauchen; die dritte, wo zum c die Octave oben lieget, veranlasset Fehler. Bey (m) ist die Abwechselung der Art zu verdoppeln nothwendig. Bey (n) wird im vierstimmigen Accompagnement die **zufällig** kleine Terz **ohne Andeutung** genommen. Die dem System gemässe verminderte Terz muß besonders angedeutet werden, wenn sie jemand haben will; in der Chromatick thut sie nicht übel (o):

(e)

falsch.

(f) (f)

(g)
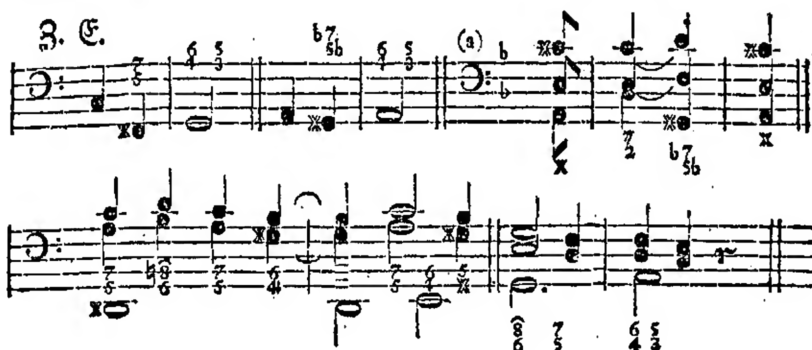
(gg) (gg) (x) (h)

falsch. falsch.
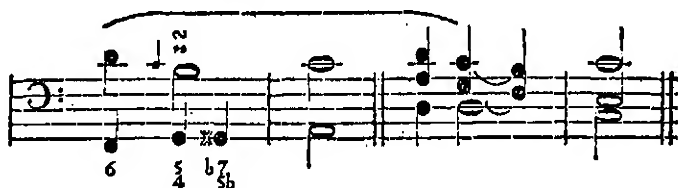
(i)

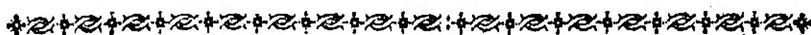
(ii) (i)

§. 5. Bey einer feinen Begleitung läßt man zur kleinen und verminderten Septime die Terz weg, zumahl wenn die letztere ein zufälliges Erhöhungszeichen bey sich hat (a). Im letzteren Falle verdoppeln einige Componisten lieber dafür die falsche Quinte, und glauben, daß diese Verdoppelung erträglicher sey als jene zufällig kleine Terz. Die übrigen Ziffern fertiget man bey unsern Exempeln ebenfalls dreystimmig ab:



§. 6. Wenn vor einer Cadenz die Grundnote mit $^{\flat 7}_{5\flat}$ erhöhet wird, und hernach einen halben Ton in die Höhe tritt: so nimmt man gerne des guten Gesanges wegen, die doppelte Terz zum letzten Dreyklange mit Auslassung der Octave:





Vierzehentes Capitel.

Vom Sextseptimenaccord.

§. 1.

Dieser Accord ist zweyerley: er bestehet (1) aus der Septime, Sexte und Terz; (2) aus der Septime, Sexte und Quarte.
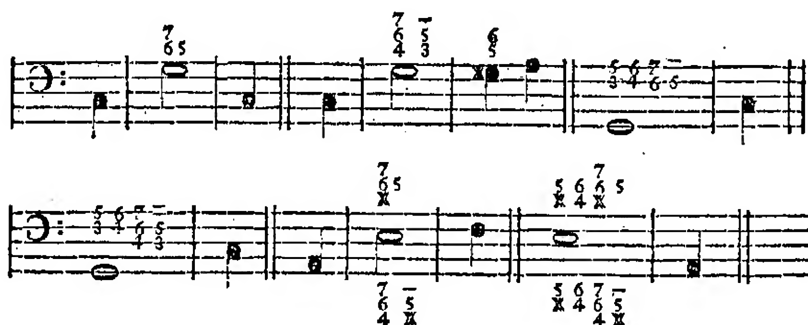
§. 2.

§. 2. Seine Signatur im ersten Falle ist $\frac{7}{6\,5}$. Die Terz wird nicht eher angedeutet, als wenn sie ein zufälliges Versetzungszeichen annimmt; diese letzteren müssen bey den übrigen Intervallen unsers Accordes ebenfalls nicht vergessen werden.

§. 3. Wenn, statt der Terz, die Quarte bey dieser Aufgabe seyn soll, so wird sie ausdrücklich mit über die Grundnote gesetzet, und pflegt neben sich, unter der 5, eine 3 zu haben ($\frac{7}{6\,5}$ / $4\,3$).

§. 4. Die **kleine Septime**, die **grosse** und **kleine Sexte**, die **grosse Terz**, oder, statt dieser, die **reine Quarte** kommen bey unserm Accorde vor.

§. 5. Die Septime wird frey angeschlagen und bleibt hernach liegen; die Sexte wird von ihr, wie eine Dissonanz, gebunden, und lieget also vorher; bey der Auflösung gehet sie herunter in die Quinte. Wenn die Quarte die vierte Stimme ist, so muß sie auch schon vorher da seyn, und steiget mit der Sexte zugleich herunter in die Terz. Der Baß kann frey und gebunden seyn:



§. 6. Wir sehen bey obigen Exempeln aus der Auflösung dieses Accordes, daß der simple Satz der Septimenaccord mit der

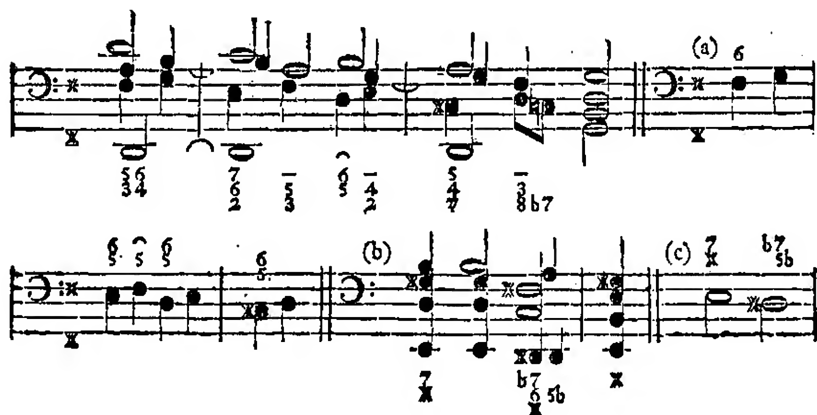
der Quinte ist, wobey die letztere von der Sexte, und die Quarte von der Terz aufgehalten werden. Wenn die Sexte oben, und die Septime in der tiefsten Mittelstimme lieget, so ist man in der besten Lage; es hänget nur nicht allezeit von dem Begleiter ab, diese letztere zu nehmen, weil sie durch die nöthige Vorbereitung bestimmet wird.
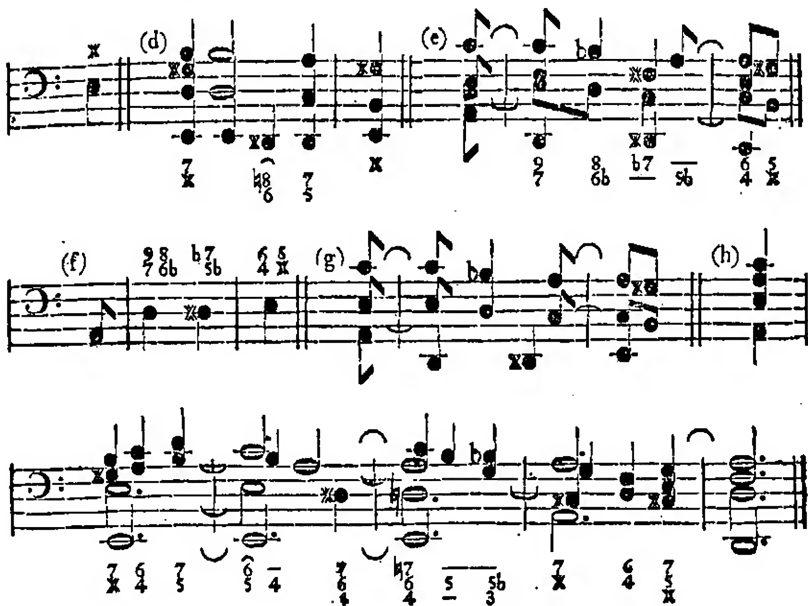
§. 7. Das dreystimmige Accompagnement hat an diesem Capitel nicht vielen Antheil. Unser Accord kommt in der galanten Schreibart nicht leicht vor: und sollte er ja vorkommen, so bleibet man bey vier Stimmen, es müßte dann ein schwacher Vortrag den Begleiter nöthigen die Terz auszulassen.

§. 8. Wir schliessen dieses Capitel, statt des zweyten Abschnittes, mit vier merkwürdigen Exempeln. In dem ersten kommt bey $\frac{7}{6}$, statt der Quarte, die Secunde im Durchgange vor, welche letztere nachher in die Terz gehet. Dieser Satz kommt bey den Orgelpunkten vor, und läßt sich, wie die übrigen von der Art, am besten erklären, wenn man den Baß wegläßet. Wie er alsdenn beschaffen ist, sehen wir bey (a). In dem zweyten Exempel kommt die verminderte Septime mit der kleinen Sexte und kleinen Terz vor (b). Der eigentliche Satz ist bey (c) abgebildet, allwo wir sehen, daß die Quinte von der Sexte aufgehalten wird. Diese Aufgabe klinget in allen Lagen widrig, auch die, wobey die Sexte oben lieget, klinget nicht viel besser: dahero würde ich die Ausführung dieses Exempels bey (d) vorziehen. Es ist etwas besonders, daß die vordem so übel beschrieene verminderte Octave hier ohnstreitig besser thut, als jene ganz gewöhnlichen Intervallen bey (b), dawider überhaupt niemand jemahls etwas eingewendet hat. So wenig ich für den Gebrauch gar zu fremder Intervallen bin: so gewiß bin ich aus unter-

schieds-

schiedenen Anleitungen zum Accompagnement überzeuget, daß sehr oft der Uebellaut hauptsächlich von einer ungewöhnlichen Verbindung ganz gewöhnlicher Intervallen abhänget. Bey dem dritten Exempel hat die verminderte Septime die verminderte Sexte und kleine Terz bey sich (e). Der eigentliche Satz ist bey (f) zu sehen. Die Quinte wird hier abermahls von der Sexte aufgehalten. Wenn die letztere oben lieget, so klinget die Ausführung bey (e) nicht gar übel: ausserdem aber gehören hierzu Ohren, die so sonderbar sind, wie das Exempel. Die dreystimmige Begleitung bey (g) ist schon erträglicher. Bey dem vierten Exempel geschiehet im dritten Tacte die **aufgehaltene Auflösung** der Quarte in die kleine Terz, wobey die Quinte einen halben Ton herunter tritt (h). Dieses Exempel wird dadurch gut, daß der Baß vorher und nachher lieget; daß die Zeitmasse etwas langsam ist, und die grosse Terz zum e, gis, nicht so gar kurz vor dieser aufgelöseten Quarte vorhergegangen ist, wie wir bey dem letzten Exempel des 5ten § gesehen haben:





Das letzte Exempel (h) gehört auch mit zu den Orgelpuncten. Wir werden weiter unten davon besonders handeln, und melden hier nur zum Voraus denen zum Trost, welchen die Bezifferung davon zu fürchterlich vorkommet, daß die rechte Hand bey diesen Orgelpuncten zu ruhen pflegt, und daß man sie dahero nicht beziffert, sondern bloß tasto solo darüber setzet. Hier ist die Vorbildung der Ziffern nöthig, um die Fortschreitungen der Stimmen, und die Veränderungen der Harmonie anzuzeigen.

Funf-



Funfzehntes Capitel.

Vom Quartseptimenaccord.

§. 1.

Diese Aufgabe gehöret zwar eigentlich zu der Abhandlung von den Vorschlägen, welche wir noch vor uns haben: weil man sie aber doch bey Stücken angedeutet findet, wo die Vorschläge nicht mit geziffert sind, so wollen wir sie hier besonders betrachten.

§. 2. Unser Accord kommt über Grundnoten vor, welche eigentlich entweder mit dem Septimenaccord, oder mit dem Sextquartenaccord begleitet werden sollten.

§. 3. Wenn statt des Septimenaccordes unser Accord gezeichnet stehet, so ist er zweyerley: (1) bestehet er aus der Septime, Quinte und Quarte; 2) aus der Septime, Octave und Quarte. In beyden Fällen ist seine Signatur $\frac{7}{4}$. Auch hier würde es eine schlechte Mühe seyn, die dritte Ziffer dazu zu setzen. Anfänger würden dadurch eine grosse Erleichterung bekommen, und der Verwirrung mit dem Accord der grossen Septime, welcher zuweilen eben so angedeutet wird, wie wir bald hören werden, wäre vorgebeuget.

§. 4. Die grosse, kleine und verminderte Septime; die übermäßige, reine und falsche Quinte; die verminderte, reine und übermäßige Quarte kommen bey diesem Accorde vor.

§. 5. Der simple Satz davon ist eigentlich, wie wir schon oben angeführet haben, der Septimenaccord. Den ganzen Unterschied

schied machet die **Terz**, welche hier von der Quarte aufgehalten wird. Sowohl die Septime, als auch die Quarte können vorher liegen, und auch nicht; im letzteren Falle aber muß doch wenigstens eines von diesen beyden Intervallen da seyn. Beyde gehen bey der Auflösung herunter, auch so gar die übermäßige Quarte, weil sie hier bloß einen zierlichen Vorschlag, der allenfalls gemisset werden könnte, und keine Hauptziffer vorstellet. Die Auflösung der Septime und Quarte geschiehet selten **zugleich**; mehrentheils gehet eine nach der andern herunter. Der Baß verhält sich hier, wie bey dem Septimenaccord.
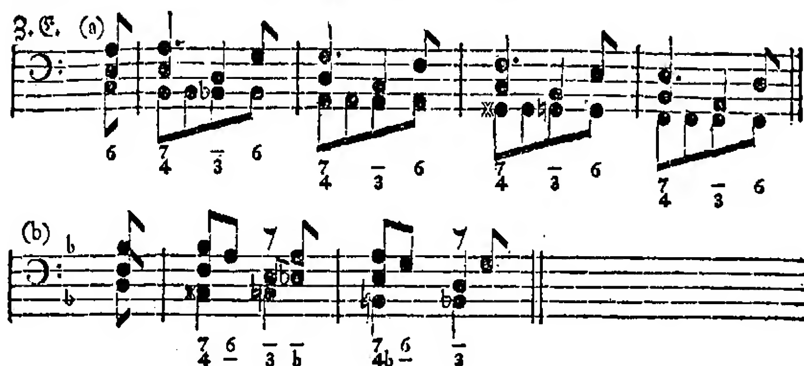
§. 6. Was bey dem letzteren wegen der Quinte und Octave angeführet worden ist, findet ebenfalls hier statt: folglich nimmt man auch bey unserm Accord bald die Quinte, bald die Octave, nachdem es der simple Septimenaccord leidet.

§. 7. Wenn **über derselben Grundnote die Septime** in die Sexte **aufgelöset wird**, so kommt unser Accord selten vor, und am seltensten geschiehet alsdenn die Auflösung der Septime und Quarte zugleich, weil es schlecht klinget, und auch nach Beschaffenheit der Lage, wegen der Fehler, gefährlich ist, mit **zweystimmigen Vorschlägen** in Quarten einher zu gehen. Ich sage mit Fleiß: mit **zweystimmigen Vorschlägen**, weil die Dissonanzen, besonders solche, welche über derselben Grundnote aufgelöset werden, im Grunde nichts anders als Vorschläge sind.

§. 8. In folgenden Exempeln wird die Septime mit der Quarte **zugleich** aufgelöset. Die Ausführung bey (bb) ist der, bey (b), vorzuziehen; Man kann allezeit, wenn die Septime in die grosse Sexte, und die Quarte in die kleine Terz herunter tritt, $\begin{smallmatrix}7\\4\\3\end{smallmatrix}$ zugleich nehmen. Bey (c) muß die falsche, und bey (cc) die übermäßige Quinte ausdrücklich mit angedeutet seyn. Das Exem-

Exempel (d) wird am besten dreystimmig abgefertiget; und das, bey (e), ist deswegen nicht sonderlich, weil man die beste Lage, wobey die übermäßige Quarte und grosse Terz zum f zerstreuet liegen, wegen der Quinte nicht brauchen kann.

§. 9. Bey folgenden Exempeln, wo die Quarte vor der Septime (a), und wo die letztere vor der erstern (b) aufgelöset wird, verfähret man dreystimmig. Die vierte Stimme ist bey (a) etwas gezwungen, und bey (b) ohne Fehler gar nicht möglich.



§. 10. Bey folgenden Exempeln gehet die Quarte gleich in die Terz, die Septime aber wird erst **über den folgenden Grundnoten** aufgelöset. Wenn man bey der **frey anschlagenden Septime** die Wahl hat, die Quinte oder die Octave zur dritten Stimme zu nehmen: so nimmt man die erstere, weil nach der Auflösung die Harmonie alsdenn vollständiger ist, als wenn man die Octave hat, wie wir den Unterschied hievon bey (a) und (aa) sehen. Die beste Lage mit der Quinte ist die, wobey die Quarte oben lieget. Zuweilen muß man wegen der nöthigen Vorbereitung darauf folgender Ziffern die Octave zu $\frac{7}{4}$ nehmen (b). Die Quinte kann alsdenn, wenn man es gut findet, zur fünften Stimme mitgegriffen werden. In dem Exempel (c) verdoppelt man vorher bey dem Dreyklange die Terz, oder die Quinte (1) (2); ausserdem schreitet man lieber aus der Vorbereitung der Quarte (3), als daß man diese letztere sollte liegen lassen (4). Die Ursache hievon ist diese: Wenn man die Fortschreitung des Basses von a in das gis, und der Mittelstimme vom a in das f ansiehet, und das ledige Intervall der letzteren Stimme ausfüllet, so findet man einen **unharmoni-**

schen

schen Queerstand, welcher zwar heute zu Tage nicht von der Wichtigkeit ist, als vordem, aber doch gar leicht vermieden werden kann. Niemand wird läugnen, daß die Ausführung dieses Exempels, wenn man es simpel setzet, bey (5) in der Gegenbewegung nicht besser seyn sollte, als die bey (6) in der geraden Bewegung. Ausser dem galanten Styl bleibet man bey (1) und (2).

(a) 7 4 3 (aa) 7 4 3 (b) 7 4 3 7 ✕

(b) 7 4 4 3 4 2 6 (1) (c) b7 5b 4 3

(2) b7 5b 4 3 (3) b7 5b 4 3 (4) b7 5b 4 3 nicht so gut. (5)

b7 5b (6) b7 5b nicht so gut.

§. 11.

§. 11. Bey der **gebundenen Septime** in unserm Accord ist man wegen der dritten Stimme schon mehr eingeschränket, und wir werden unter folgenden Exempeln nur wenige finden, wo es willkührlich ist, die Quinte oder die Octave zu nehmen. Die Ausführung bey (×) klingt in der vorgeschriebenen Lage am besten.

7 | 7 4 3 | 7 | 7 4 3 | 6 | 7 4 3 | 6 | 7 4 3

falsch.
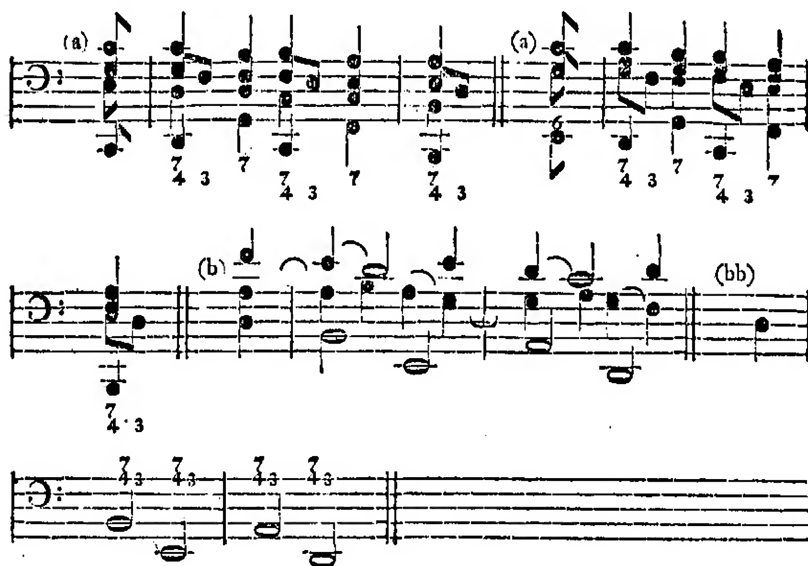
7 4 3 | 7 4 3 | 7 4 ✕ | 6 | 7 4 3 | 7 4 3

(×)

6 | 7 4 3 | ♭7 4 3 | 6 | 7 4 ✕ | 7 4 ✕
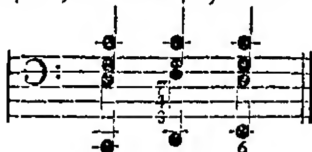
§. 12. Wenn **viele gebundenen Septimen** bey einer in Quarten und Quinten springenden Grundstimme **hintereinander** vorkommen, so pflegt zuweilen eine Septime um die andere die 4 3 bey sich zu haben; man kann in diesem Falle gar wohl vierstimmig verfahren, wenn es nöthig ist (a): Sollten aber

aber alle Septimen mit 43 vorkommen, so kann man mit gutem Gewissen bey dem dreystimmigen Accompagnement bleiben. Dieser Fall kommt nur in der galanten Schreibart vor; Bey (b) ist der ausführliche Satz, und bey (bb) die Begleitung davon angedeutet. Die dreystimmige Begleitung hat überhaupt den mehresten Antheil an diesem Capitel, weil die Aufgabe davon in schwer gearbeiteten Compositionen nicht leicht vorkommt.



§. 13. Wenn man bey der **durchgehenden Septime** im folgenden Exempel die Mittelstimme mit dem Basse in Terzen fortgehen lassen will, wobey die Septime und Quarte liegen bleiben: so pflegen einige nicht deutlich genug $\begin{smallmatrix}7\\4\end{smallmatrix}$ über die Grundnote zu setzen. Die Signatur $\begin{smallmatrix}7\\4\\3\end{smallmatrix}$ ist hierzu besser; Die Beglei-

tung dieses Exempels mit der doppelten Terz, oder mit der Terz und Octave, ist dieser hierunten stehenden vorzuziehen:
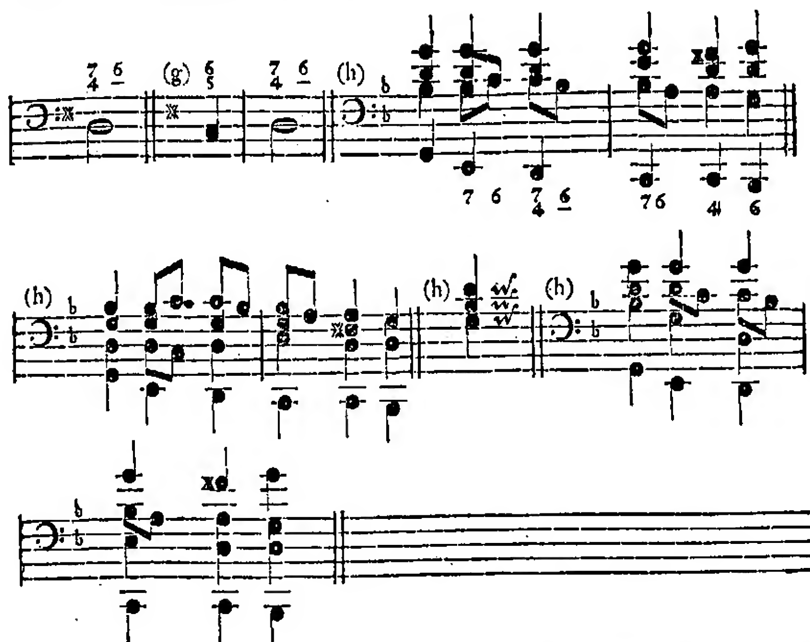


§. 14. Wenn unser Accord statt des Sextquartenaccordes vorkommt, so wird die Sexte von der Septime aufgehalten, und diese letztere, nebst der Quarte und Octave sind die Intervallen, woraus er bestehet. Die Septime ist mehrentheils klein, die Quarte aber allezeit rein. Beyde Intervallen werden herunterwärts, und jenes vor diesem aufgelöset. Die Signatur dieser Aufgabe ist $^{7\,6}_{4}$.

§. 15. Aus folgenden Exempeln lässet sich dieser Accord genauer betrachten. Bey (a) bleibt der Baß liegen; weder die Septime, noch die Quarte sind vorbereitet. Bey (b) lieget die Septime schon, die Quarte aber nicht. Zur ersten Note kann man sowohl $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$, als auch $\begin{smallmatrix}8\\7\\3\end{smallmatrix}$ nehmen. Bey (c) ist die Septime nebst der Quarte vorher da. Zur ersten Note nimmt man $\begin{smallmatrix}6\\3\\6\end{smallmatrix}$; die doppelte Terz mit der Sexte machet verdeckte, und die $\begin{smallmatrix}6\\8\\3\end{smallmatrix}$ offenbare Octaven (cc). Bey (d) lieget die Septime schon. Zur ersten Note mit dem Dreyklange kann man $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}8\\3\\5\end{smallmatrix}$, oder $\begin{smallmatrix}3\\5\\3\end{smallmatrix}$ greiffen. Dieser Dreyklang mit der Octave thut sehr gut; aber die Quinte darf nicht oben liegen, weil man sonst Fehler machet. Bey (e) sind beyde Dissonanzen, sowohl die Septime, als auch die Quarte vorbereitet. Zur ersten Note greift man entweder $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$, oder $\begin{smallmatrix}8\\7\\3\end{smallmatrix}$. Die Octave kann bey dieser ersten Septime nicht seyn, weil sie bey der zweyten nöthig ist. Bey (f) lieget die

Septi-

Septime schon. Zur ersten Note nimmt man $\frac{8}{3}$, wegen der nöthigen Vorbereitung der Septime. Die Lage, wo bey diesem Sextenaccorde die Terz oben lieget, machet Quinten. Bey (g) sind beyde Dissonanzen vorbereitet. Hier muß man bey der ersten Note die Octave zur fünften Stimme nehmen, damit die Septime vorbereitet sey. Bey (h) liegen wiederum die Quarte und die Septime. Zur zweyten Note nimmt man bey 7 6 die Quinte. Im getheilten Accompagnement kann man auch die doppelte Terz zu dieser 7 6 greifen, wie wir aus der letzten Ausführung dieses Exempels sehen. Die Octave kann man ohne Fehler zu dieser 7 6 nicht nehmen:





Sechzehntes Capitel.

Vom Accord der grossen Septime.

Erster Abschnitt.
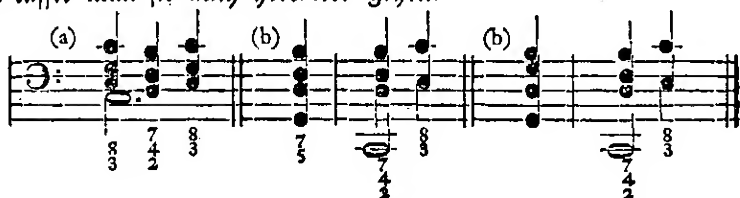
§. 1.

Dieser Accord bestehet eigentlich aus der grossen Septime, der reinen Quarte und der grossen Secunde.

§. 2. Seine gewöhnlichste Signatur im vierstimmigen Accompagnemente ist $\frac{7}{2}$ mit den nöthigen Versetzungszeichen. Es giebet Gele-

Gelegenheit zu Verwirrungen, wenn einige bey der Bezeichnung dieses Accordes die 2 weglassen, oder gar nur eine 7 allein hinsetzen, und dem ohngeacht vier Stimmen verlangen.

§. 3. Unsere Aufgabe kommt sowohl über einer ruhenden Grundnote im **Durchgange**, als auch bey der Bewegung des Basses als eine Vorhaltung des Dreyklanges vor. In jenem Falle können alle drey Intervallen frey angeschlagen werden, und hernach in die Höhe gehen (a); in diesem muß die Septime und Secunde vorher liegen, die Quarte kann mit (b), und ohne Vorbereitung (c) darbey seyn. Die Septime und Secunde gehen in der Folge hinauf, die Quarte aber herunter. Wenn bey (a) die leztere in der höchsten Stimme vorhanden ist, so lässet man sie auch herunter gehen.



§. 4. Man findet oft über Grundnoten $\begin{smallmatrix}9\\7\\4\end{smallmatrix}$ gesetzet, an statt, daß nach unserer Methode, $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ darüber stehen sollte: Wir werden in der Folge bemerken, daß gewisse Fälle beyde Signaturen vertragen. Hier unterscheiden wir sie dadurch, daß die grosse Septime mit der None **allezeit herunterwärts** aufgelöset wird, und daß die erstere samt der Secunde bey unserm Accord **allezeit in die Höhe** gehen. Die leztere, weil sie ausser der gebundenen Grundnote, und folglich nur im Durchgange, oder als eine Vorhaltung vorkommt, hat auch hier dasselbe Recht, was sie bey andern Aufgaben hat, nehmlich, daß sie in die Höhe gehen kann.

§. 5. Wenn man den Dreyklang von der Septime des Grundtones nimmt, so hat man $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ in der Hand.

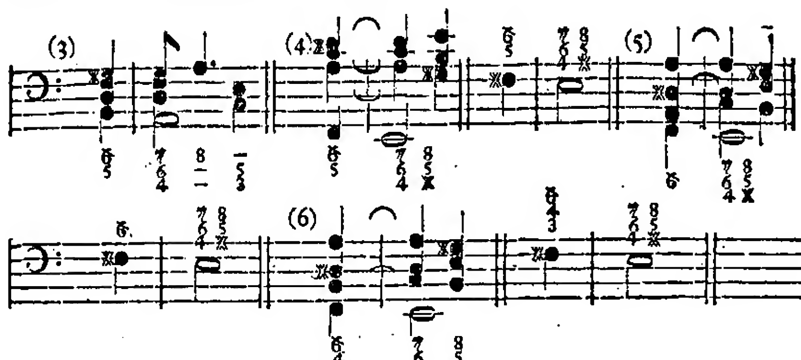
§. 6. Bey der dreystimmigen Begleitung kann entweder die Secunde, oder die Quarte wegbleiben. Man pflegt dieses alsdenn, wenn es nöthig ist, durch $\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$, oder $\begin{smallmatrix}7\\4\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ anzudeuten. Bey der letzten Signatur, muß man auf die Auflösung der Septime genau acht haben, damit man nicht, statt unseres Accordes, den Quartseptimenaccord nehme.

§. 7. Bey unserm Accorde findet sich zuweilen die **fünfte Stimme** ein. Es ist diese entweder die **Sexte**, welche **groß** und **klein** seyn kann, oder die **reine Quinte**. Der Baß kann dabey ruhen, und auch sich fortbewegen.

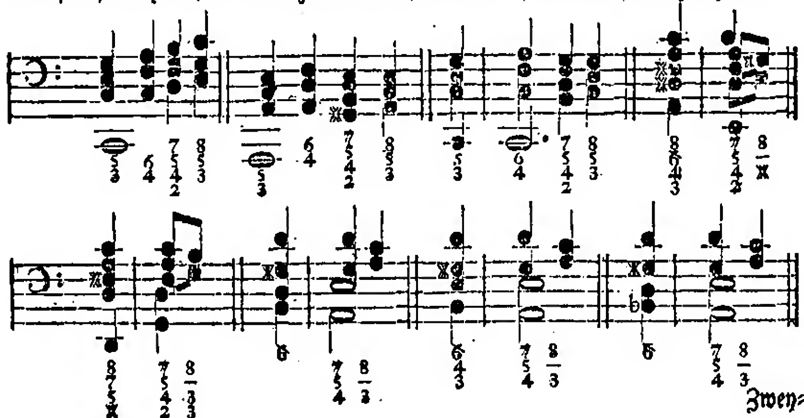
§. 8. Beyde Sexten können mit, und ohne Vorbereitung zu unserm Accord genommen werden: sie gehen aber hernach in die Quinte herunter, dadurch erhält der Dreyklang bey der Auflösung seine Vollständigkeit. Die Secunde bleibet zuweilen alsdenn weg, wenn man nur bey vier Stimmen bleiben will; dieses ereignet sich am öftersten, wenn eine Grundnote mit 6 oder $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ eine Stufe herunter tritt, wobey über der letzteren Note unser Accord vorkommt: Ist in diesem Falle die Sexte über der ersten Note übermäßig, so kann die Secunde zur zweyten ohnedem nicht genommen werden, weil sie nicht konnte vorbereitet werden.

§. 9. Folgende Exempel werden meine Meynung deutlicher erklären. Eine genaue Andeutung der Ziffern ist auch hier besonders nöthig. Bey (a) kann die Secunde bey unserm Accorde mit da seyn, und auch nicht, nachdem es verlanget wird. In den letztern Exempeln gehet die Sexte in die Quinte, indem die Septime und Quarte liegen bleiben. Die Exempel mit der **grossen** Sexte klingen nur in der vorgeschriebenen Lage gut.

Bey (b) und (c) wird das fünfstimmige Accompagnement, welches bey der ersten Note seinen Anfang nahm, fortgesetzet. Alle Intervallen zu unserer Aufgabe liegen bey (b) schon in der Hand; Bey (c) hat man bloß die Sexte aufzusuchen. Bey (1) und (2) kommt die Secunde, wegen der zierlichen Fortschreitungen der Mittelstimmen in das Gedränge, darum lässet man sie gerne weg. Bey (3) hat man wegen der Secunde die Wahl. Die 7 wird hier vor der $\frac{5}{4}$ aufgelöset. Bey (4) (5) und (6) bleibt sie aus der im vorigen § angeführten Ursache weg.



§. 10. Wenn die Quinte bey unserm Accord zur fünften Stimme genommen wird, so bleibet sie hernach liegen; sie kann im vorigen Griffe schon da seyn, und auch nicht. Durch sie wird der letzte Dreyklang vollständig, und man behält auch so gar in den Exempeln, wo die Secunde wegbleibet, vier richtige Stimmen, wie wir aus den dreyen letztern Exempeln sehen. Hier muß man wiederum auf die Auflösung der Septime Achtung geben, um unsere Aufgabe mit dem Quartseptimenaccorde nicht zu verwirren, weil die Signatur von beyden einerley ist. Das vierte und fünfte Exempel wird zuweilen, statt der 2, mit der 9 bezeichnet.
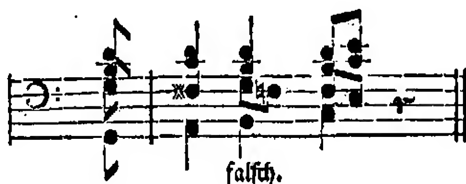


Zwey=
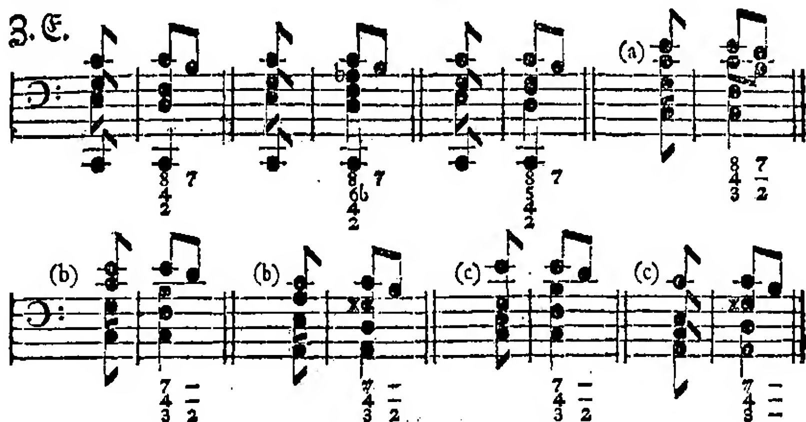
Zweyter Abschnitt.

§. 1.
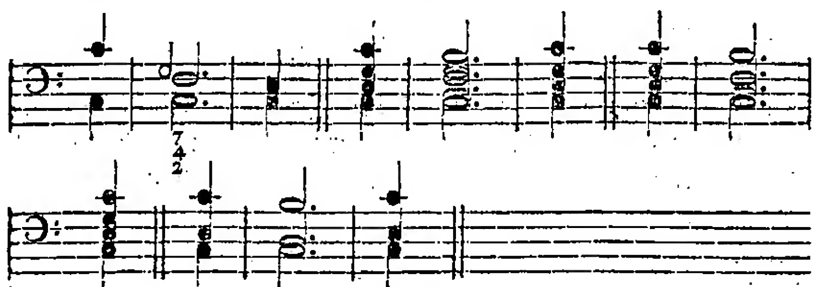
Die grosse Septime darf niemahls aus der Octave der vorhergehenden Grundnote vorbereitet werden: folglich würde das folgende Exempel falsch seyn:



§. 2. Wenn bey unserm Accord die Septime von der Octave aufgehalten wird, so kehren sich die übrigen Stimmen nicht daran, sondern treten gleich mit der Grundnote ein. Diese Octave verhält sich hier wie eine Dissonanz, sie lässet sich von der Secunde binden, und wird in die grosse Septime herunterwärts aufgelöset. Bey der Signatur dieser Aufgabe stehet die 8 und 7 neben einander; die übrigen Ziffern so mit der Octave zugleich gegriffen werden, müssen darunter stehen. Im Exempel (a) wird nebst dieser Septime, zugleich die Secunde von der Terz aufgehalten. Diese letztere nimmt alsdenn ebenfalls, wie die Octave, die Eigenschaften einer Dissonanz an. Bey (b) wird in unserm Accorde bloß die 2 von der 3 aufgehalten; diese letztere kann bey dem Dreyklange vorher verdoppelt werden (c). Die vorgeschriebene Lage bey allen diesen Exempeln ist die brauchbarste.
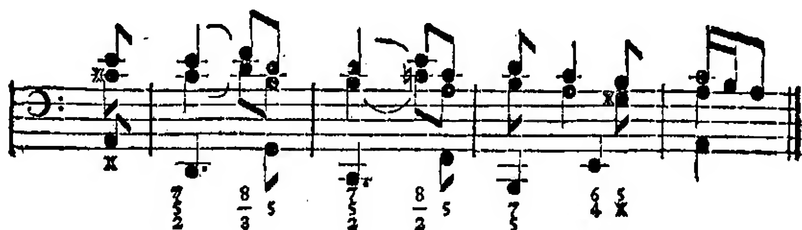


§. 3. Wenn in der Hauptstimme die Quarte von der Quinte durch einen Vorschlag aufgehalten wird, so nimmt man gleich bey dem Eintritt der Grundnote $\frac{7}{\frac{4}{2}}$, $\frac{7}{\frac{4}{2}}$, oder nur $\frac{7}{2}$, nachdem die Begleitung stark, oder schwach seyn soll:

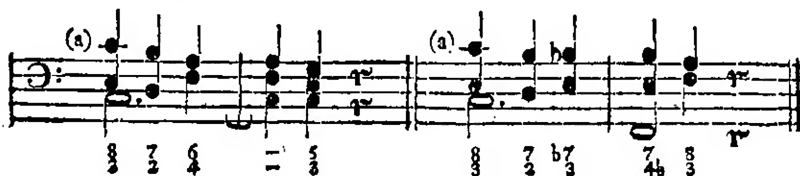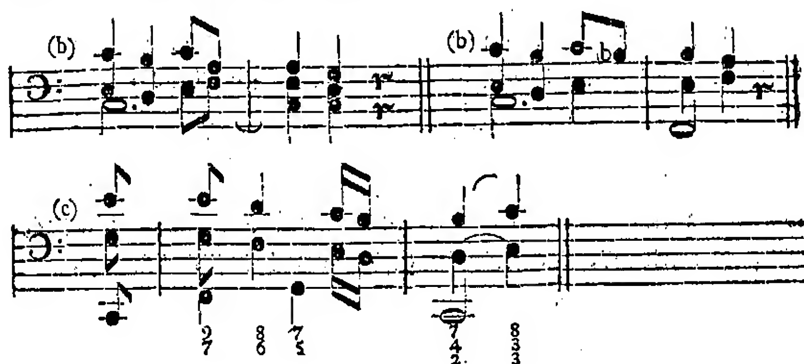


§. 4. Bey folgendem Exempel verfährt man am besten dreystimmig: soll und muß aber die vierte Stimme dabey seyn, so nimmt man, statt der Quarte, die Quinte, theils deswegen, damit die, wegen der Wiederholung ohnedem schon gehäuften Vorschläge nicht

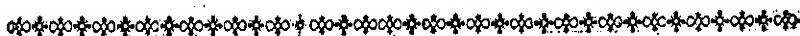
nicht durch die Quarte noch mehr vermehret, und dadurch ein Eckel erwecket werde; theils damit die vorgeschriebene Vorschläge in der Hauptstimme vorzüglich gehöret werden, und theils, damit bey der Auflösung der Dreyklang vollständig da sey. Diese Vollständigkeit kann hier durch die fünfte Stimme nicht hergestellet werden, weil dieses Exempel nicht einmahl das vierstimmige Accompagnement wohl verträget, geschweige das fünfstimmige.



§. 5. Wenn bey folgenden Exempeln (a) die grosse Septime herunter zu gehen scheinet, so ist eine Ellipsis hieran Schuld. Der vollständige Satz ist bey (b) abgebildet. Das Exempel (c) zeiget den Unterschied unter der Auflösung der $\begin{smallmatrix}9\\7\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}$ deutlich. Wer bey dem letzten Tacte, statt unsers Accordes, $\begin{smallmatrix}9&8\\7&8\\4&3\end{smallmatrix}$ greifet, wird zwar in der Auflösung nichts versehen: er wird aber auch nicht wohl läugnen können, daß die Begleitung in derselben vorgeschriebenen Progreßion dem Sinne des Componisten hier am nächsten komme:







Siebzehentes Capitel.

Vom Nonenaccord.

Erster Abschnitt.

§. 1.
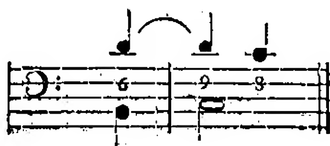
Dieser Accord bestehet aus der **None**, **Quinte** und **Terz**.

§. 2. Seine Signatur ist 9 8, wenn die None über derselben Grundnote aufgelöset wird; gehet aber die Auflösung dieses Intervalles über den folgenden Noten vor sich, so ist eine 9 allein hinlänglich. Die Versetzungszeichen müssen hier eben so wenig, als bey den andern Aufgaben vergessen werden.

§. 3. Die **grosse** und **kleine None**, die **übermäßige**, **reine** und **falsche Quinte**, die **grosse** und **kleine Terz** kommen bey diesem Accorde vor.

§. 4.

§. 4. Die None ist eine Dissonanz, welche allezeit vorbereitet wird, und bey der Auflösung eine Stufe herunter tritt:

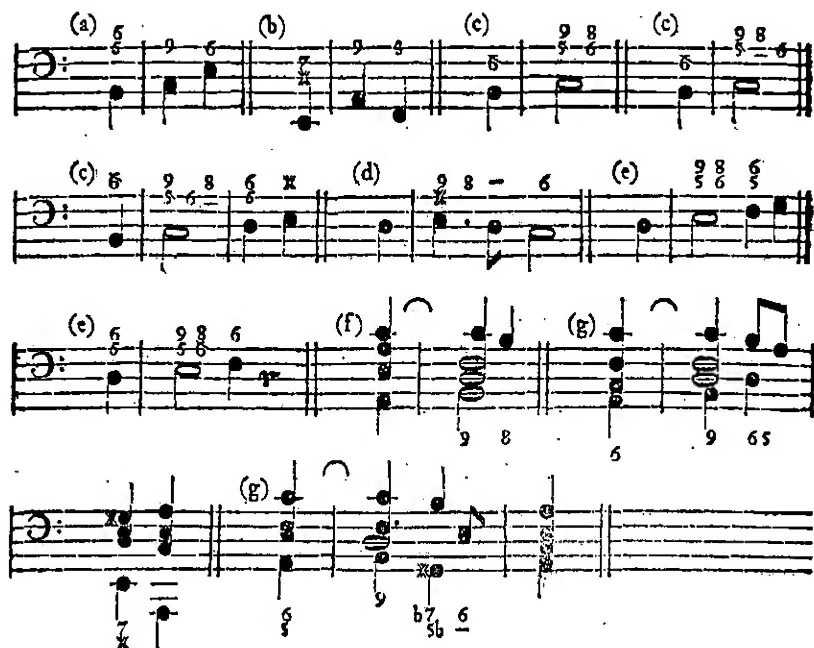


§. 5. Die None hat auf dem System mit der Secunde einerley Sitz, ist aber in der Begleitung, Vorbereitung und Auflösung von ihr sehr unterschieden. Bey der Secunde stecket die Dissonanz im Basse, wo sie vorbereitet und aufgelöset wird. Bey der None hingegen ist die Dissonanz in dem obersten Termino, wo ihre Vorbereitung und Auflösung vor sich gehet. Den Unterschied der Begleitung dieser zwo Dissonanzen haben wir theils schon gesehen, und werden in diesen und folgenden Capiteln noch mehr davon überführet werden.

§. 6. Wenn man bey dem Dreyklange des Grundtones, statt der Octave, die None greifet, so hat man den Nonenaccord in der Hand. Wer den Secundterzenaccord weiß, der weiß auch den Nonenaccord.

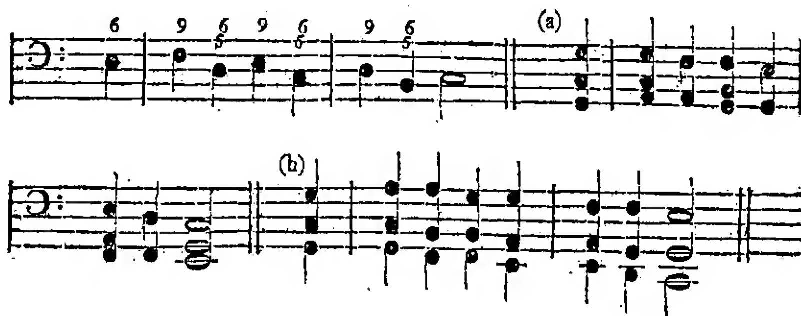
§. 7. Die grosse None kommt mit der reinen und übermäßigen Quinte vor. Bey der reinen Quinte kann die Terz groß (a) und klein seyn (b): bey der übermäßigen aber ist die Terz allezeit groß. Diese letztere Quinte lieget alsdenn vorher, und wird in der Folge entweder mit der None zugleich, oder für sich besonders aufgelöset (c). Die kleine None kann die reine und falsche Quinte bey sich haben. Bey der reinen Quinte kommt die grosse (d) und kleine Terz vor (e). Im letzteren Falle pfleget zuweilen die Quinte, bey der Auflösung

der None, in die Sexte zu steigen (e). Die falsche Quinte mit der kleinen None kann zwar frey angeschlagen werden (f): besser aber ist es, wann sie vorher lieget (g):



§. 8. In folgendem Exempel, wo der Nonen- und Sextquintenaccord abwechseln, ist nur eine Lage, nehmlich die, wo die None in der Unterstimme lieget, ohne Fehler zu gebrauchen. Die Quinten, welche in den zwo übrigen Lagen vorgehen, sie mögen auch noch so sehr vertheidiget werden, sind und bleiben allezeit dem Ohr eckelhaft. Es ist besser, wenn man die gute Lage nicht haben kann, daß man bey $\frac{6}{5}$ die Sexte wegläßet, und dafür

die doppelte Terz nimmt (a). Ausserdem ist die Ausführung bey (b) im getheilten Accompagnement zu merken und gelegentlich zu gebrauchen:



§. 9. Bey der dreystimmigen Abfertigung unsers Accordes bleibet die Quinte weg. Weil ein Intervall dabey verlohren gehet, so muß man, wegen dieser Begleitung, dieselbe Behutsamkeit auch hier brauchen, welche wir bey den übrigen Aufgaben von dieser Art nöthig gefunden haben.

Zweyter Abschnitt.

§. 1.

Die None ist und bleibet allezeit eine None, wenn sie auch dichte neben der Grundnote genommen wird. Man kann dieses oft nicht ändern. Die Componisten, wenn sie z. E. für ein baßirend Instrument etwas obligates setzen, werden sehr oft in diese Nothwendigkeit gesetzet. Ein Contraviolon kann alsdenn in diesem Falle der Grundstimme am besten ihre gehörige Gravität geben. Ausserdem aber ist es freylich allezeit besser, wenn man die None auf der neunten Stufe nehmen kann.

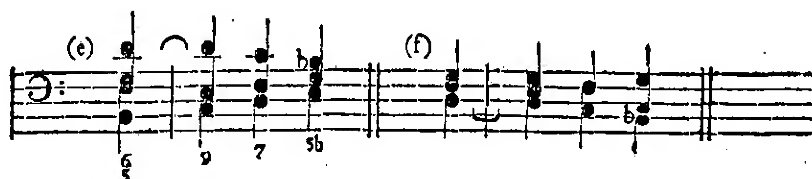
§. 2.

§. 2. Folgende zwey Exempel, wo bey dem ersten die None im Durchgange ohne Auflösung bleibt (a), und bey dem zweyten die Auflösung aufgehalten wird (b), erfordern, wenn man vier Stimmen nehmen will, das getheilte Accompagnement. Ausserdem fertiget man die dritte Grundnote nur allein dreystimmig ab (c). Bey (d) ist die Verdoppelung der Terz oder Sexte bey den Sextenaccorden, die vorzüglichste Art der Begleitung, weil dadurch Sprünge vermieden, und die vorkommenden falschen Quinten in dem Nonenaccord vorbereitet werden. Bey (e) verfährt man am sichersten dreystimmig. Wenn die vierte Stimme darzu kommet, so muß bey der ersten Note, mit $\frac{6}{5}$, die Sexte oben liegen (f). Die zwo anderen Lagen verursachen Quinten.

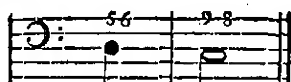
(a) 6 9 8 7 6 (b) 6 9 8 7 6/5 4 3

(a) und (b) etc. (c) etc.

(d) 6 9 8 7 6 9 8 7 6 9 8 (d) 6 9 8 etc.



§. 3. Die None darf niemahls aus der Octave der vorhergehenden Grundnote vorbereitet werden: also würde folgendes Exempel falsch seyn:



Achtzehntes Capitel.

Vom Sextnonenaccord.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der None, Sexte und Terz.

§. 2. Seine Signatur ist $\frac{9}{6}$ mit den nöthigen Versetzungszeichen. Bey der Auflösung der None hat man den Sextenaccord des Grundtones mit der Octave in der Hand, und wer also diesen gut kennet, kann auch den Sextnonenaccord leicht finden.

§. 3. Alle drey Intervallen, woraus unser Accord bestehet, kommen groß und klein dabey vor, wie wir aus folgenden Exempeln sehen. Die Lage, wobey die None in unserm Accorde oben lieget, ist überhaupt die beste. Die drey letzten Exem-

pel (a) klingen auch in dieser besten Lage etwas widrig. Die Verbeßrungen sind gleich darneben gesetzet.

(a)

besser.

(a)

besser.

(a)

besser.

etc.

Neunzehntes Capitel.

Vom Quartnonenaccord.

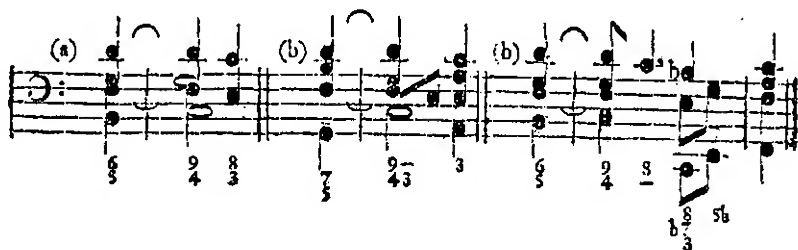
§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der None, Quinte und Quarte.

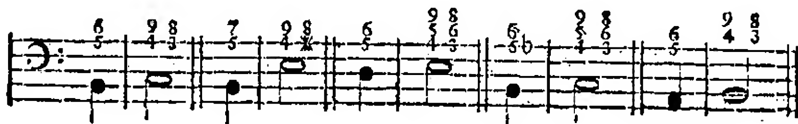
§. 2. Seine Signatur ist $\frac{9}{4}$ mit den nöthigen Versetzungszeichen. Wenn die Auflösung dieser zwo Dissonanzen zugleich über derselben Grundnote geschiehet, so wird $\frac{8}{3}$ neben die oben stehende Signatur gesetzet.

§. 3. Sowohl die None als Quarte müssen vorbereitet seyn, folglich hat man nur die dritte Stimme aufzusuchen. Man merke

merke folgendes zur Erleichterung: Wenn man den Sextquintenaccord von der Untersecunde des Grundtones nimmt, so hat man unsern Accord in der Hand, welcher mehrentheils nach dem erstern bey dem Heraufsteigen des Basses vorkommet. Ferner, wenn man den Secundquintquartenaccord weiß, so kennet man auch diesen. Die beyden dissonirenden Intervallen unsers Accordes gehen in der Folge mehrentheils zugleich (a), dann und wann nach einander herunter (b):

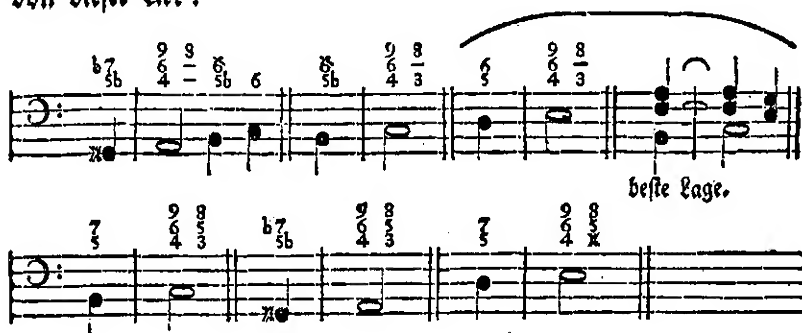


§. 4. Die None kann bey diesem Accorde groß und klein seyn; die Quinte ist bald übermäßig, bald rein und bald falsch: die Quarte hingegen muß allezeit rein seyn, wie wir aus folgenden Exempeln sehen. Auch hier ist es besser, daß die falsche Quinte vorbereitet sey, als wenn man sie frey anschläget. Die übermäßige Quinte muß vorher liegen:

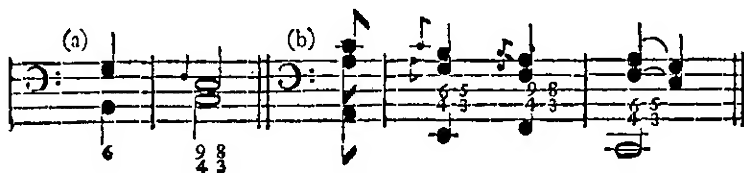


§. 5. Wenn bey unserm Accorde, statt der Quinte, die Sexte gegriffen werden soll: so muß es durch $\frac{9}{6}{}_{4}$ ausdrücklich angedeutet seyn. Diese Sexte kann alsdenn groß und klein seyn.

Wenn man den **Secundenaccord** vom Grundtone nimmt, so hat man diese Aufgabe in der Hand. Bey der Auflösung der None und Quarte gehet zuweilen die Sexte in die Quinte mit herunter; es sind alsdenn nur zwo Lagen zu gebrauchen, weil man in der dritten Quinten machen würde. Die drey letzten Exempel sind von dieser Art:

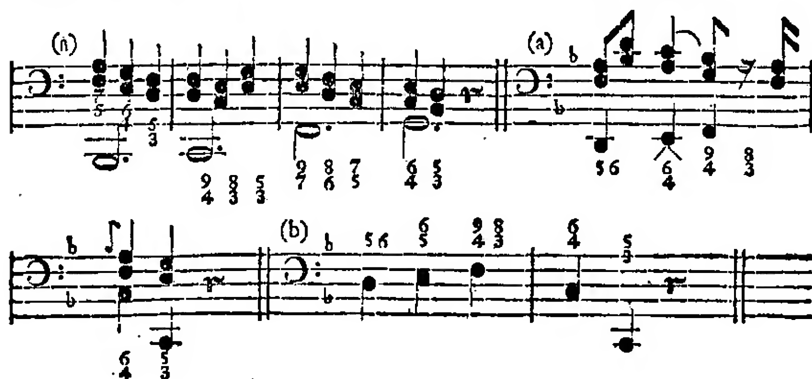


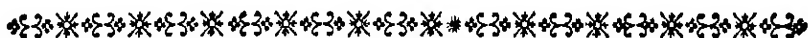
§. 6. In der galanten Schreibart kann die **Quarte** zuweilen **unvorbereitet**, mit der None vorkommen (a); diese **unvorbereitete Quarte** kann so gar **übermäßig** seyn (b). Dieses geschiehet bey **Vorschlägen**, wobey man dreystimmig verfährt. Das erste Exempel ist besser, als das letzte.



§. 7. Folgende Exempel werden ebenfalls dreystimmig begleitet. Bey dem zweyten Exempel (a) scheinet es, als ob weder die None noch Quarte vorbereitet wären: bey (b) hingegen siehet man

man das Gegentheil, so bald die Vorschläge weg sind. Die Begleitung beyder Exempel ist nicht anders, als die Ausführung bey (a).





Zwanzigstes Capitel.

Vom Septimennonenaccord.

§. 1.

Dieser Accord bestehet aus der None, Septime und Terz.

§. 2. Seine Signatur ist $\frac{9}{7}$ mit den nöthigen Versetzungszeichen. Wenn diese zwo Dissonanzen über derselben Grundnote zugleich aufgelöset werden, so findet man $\frac{8}{6}$ gleich darbey gesetzet.

§. 3. Sowohl die None, als die Septime müssen vorbereitet seyn; in der Folge gehen sie beyde zugleich (a), zuweilen auch nach einander (b) herunter:

Z. E.

(a) (b) (b)

87 9/7 8/6 7/♯ 6 5 9/7 8/7 ♭7/5♭ 9/7 6 8

§. 4. Alle drey Intervallen, woraus unser Accord bestehet, können groß und klein dabey vorkommen, wie wir aus folgenden Exempeln ersehen:

6 9/7 8/6 6 5 9/7 8/6 7/5 6 9/7 8/6 ♭7/5♭ 6/4 5/♯

5 9/7/♯ 8/6/4 7/5/♯ 6 5 9/7 8/6

§. 5. Zuweilen muß man, wegen der Vorbereitung der Septime, vorher die Octave zur fünften Stimme nehmen: alsdenn behält man hernach die schon in der Hand liegende Quinte bey unserm Accord, diese letztere mag falsch, rein oder übermäßig seyn:

6/5 9/7 8/6 6 6/5 9/7/♯ 8/6/4 7/5/♯ 8/6/4/3 9/7 8/6

§. 6.

§. 6. Wenn bey diesem Accord, statt der Terz, die Quarte genommen werden soll: so muß es ausdrücklich angedeutet seyn. Da die letztere ebenfalls vorher lieget, so hat man die ganze Aufgabe in der Hand; auch so gar, wenn die Quinte noch mit zur fünften Stimme muß genommen werden. Diese letztere kann auch bey dieser Aufgabe rein, falsch und übermäßig seyn, und lieget, wie wir nur jetzo gehöret haben, schon vorher. Die nöthige Vorbereitung der Septime ist hier wiederum Ursache, daß man zuweilen fünfstimmig verfahren muß, wie wir aus den vier letzten Exempeln sehen. Bey den zwey ersten Exempeln ist die Lage zu vermeiden, wo bey der ersten Note die 7 oben lieget:

§. 7. Das Exempel (a) wird dreystimmig begleitet, und ist von eben der Art, als wir schon mehrere angeführet haben. Bey dem Secundenaccord ergreift man die vierte Stimme wieder. In den Exempeln (b) und (c), wo im Durchgange die None und Septime vor ihrer Auflösung in der Höhe gehen, ver-

fährt

fährt man ebenfalls dreystimmig. Bey (d) tritt der Septimenaccord zu zeitig ein. Diese Vorausnahme ist bey (e) deutlich zu sehen. Bey (f) kommt unser Accord, ohne Auflösung, im Durchgange vor. Dieser Satz pflegt oft in allerhand Figuren, bey stark besetzten und lärmenden Stücken, in Sinfonien ꝛc. vorzukommen (g):

Ein und zwanzigstes Capitel.

Vom Quintquartenaccord.
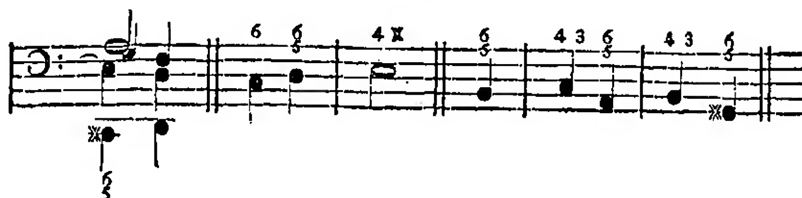
§. 1.

Der Quintquartenaccord bestehet aus der Quarte, Quinte und Octav.

§. 2. Seine Signatur ist 43, oder $^{5}_{4\,3}$, wenn die Quarte gleich über derselben Grundnote in die Terz aufgelöset wird: wenn aber diese Auflösung in der Folge erst geschiehet, so ist 4 oder $^{5}_{4}$ genug. Im erstern Falle findet man oft, statt der 3, ein Versetzungszeichen, welches die Grösse dieser Terz bestimmet. Dieses Versetzungszeichen muß nicht zu nahe an der 4 stehen, damit man deutlich sehe, daß es nicht der 4 zugehöre, sondern die Terz bedeute.

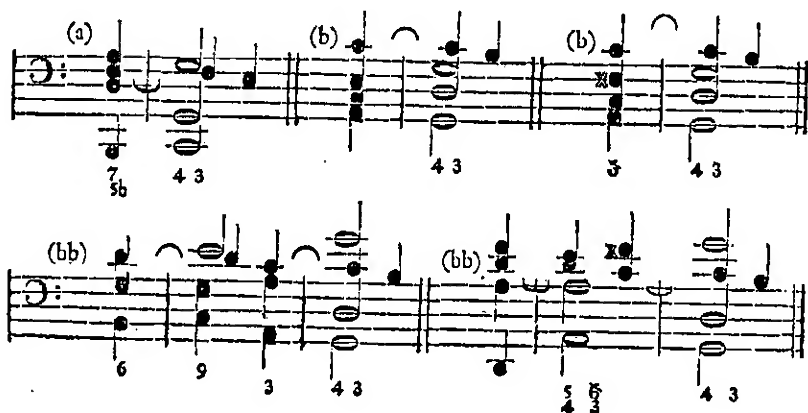
§. 3. Die reine und falsche Quinte, die reine Quarte, und Octave, sind die Intervallen, welche bey unserm Accorde vorkommen.

§. 4. Die Quarte ist allezeit vorbereitet, und tritt bey der Auflösung herunter. Die Quinte, welche jene Dissonanz bindet, lieget nicht allezeit vorher, wenn sie auch falsch ist, sondern wird zuweilen frey angeschlagen:

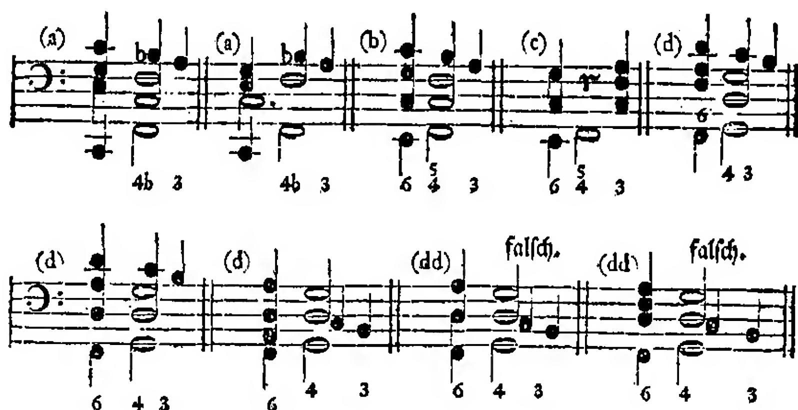


§. 5. Wenn man bey dem Dreyklang zur Grundnote, statt der Terz, die Quarte nimmt, so hat man unsern Accord in Händen. Man lernt durch dieses Hülfsmittel die Lage und Auflösung der Quarte leicht kennen.

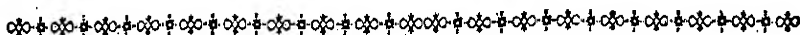
§. 6. Wenn man bey (a) den Quinten aus dem Wege gehen will, so muß man bey unserm Accord die Octave weglassen, und dafür die doppelte Quinte nehmen. Es gehet dadurch kein Intervall verlohren. Diese Hülfe ist bey den zwo übrigen Lagen des Septimenaccordes nicht nöthig. Bey (b) muß vor dem Quintquartenaccord die doppelte Terz genommen werden: wenn man aber diese letztere nicht haben kann, so muß man das getheilte Accompagnement wählen (bb):



§. 7. In der galanten Schreibart kommt zuweilen durch einen Vorschlag, den man ohne zu pausiren nicht vorbeygehen kann, die reine und übermäßige Quarte ohne Vorbereitung, mit der Quinte vor. Bey (a) kann man in die reine Quarte sowohl gehen, als auch springen: bey (b) hingegen gehet man bloß in die übermäßige Quarte, und man muß alsdenn $\frac{5}{4}$ über die Grundnote setzen. Die vorgeschriebene Lage ist die leidlichste von diesem Exempel; ausserdem kann man gar wohl ohne Begleitung, durch eine Viertheilpause diesen Vorschlag in der rechten Hand vorüber gehen lassen (c). Bey (d) kann man über der ersten Note alle Arten des Septenaccordes brauchen, und hernach in die reine Quarte gehen und springen: nur muß man die Ausführungen bey (dd) vermeiden.



§. 8. Wenn man einen hinlänglichen Beruf zur dreystimmigen Begleitung unsers Accordes hat: so kann man die Octave gar wohl weglassen.

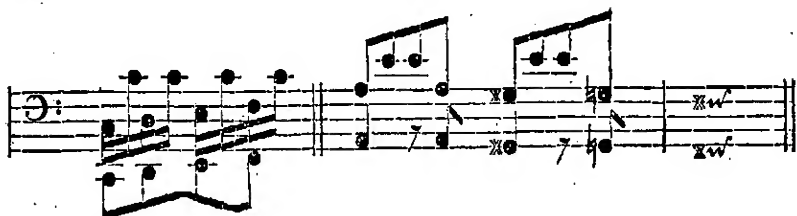


Zwey und zwanzigstes Capitel.

Vom Einklange.

§. 1.

Unter dem Einklange wird hier die Octave mit begriffen. Wenn also bey einem Stücke mehr als eine Stimme im Einklange oder in Octaven einerley Fortschreitungen haben, so sagt man: die Stimmen gehen im Einklange (all' unisono), wenn auch schon die Figuren hiebey verschieden sind:



§. 2. Wir brauchen die Ausnahme dieser Art von Ausführung, welche durch die weggelässene Harmonie ihre Schönheit bekommt, nicht zu erheben; die häufigen musikalischen Ausarbeitungen guter Meister sind hierinnen zuverläßige Zeugen.

§. 3. Nichts destoweniger hat man mit Verwunderung angemerkt, daß einige Componisten, bey der Bezeichnung ihrer Grundstimmen, diese Progreßionen im Einklange nicht allezeit andeuten. Man findet zuweilen Ziffern über den Baß gesetzet, wo keine gegriffen werden sollen. Der Erfolg davon kann nicht anders als widrig seyn. Man stelle sich vor: Ein Componist arbeitet ein Stück mit vielem Fleiß aus; er verschwendet gleich-

sam

sam dabey alle melodischen und harmonischen Künste, welche er auf das reizendeste zusammen verbindet. Nunmehro glaubet er, daß es Zeit sey, die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer durch einen neuen Gegenstand zu ermuntern; er suchet zu dem Ende mit einer Art von Begeisterung einen Gedanken auf; die Pracht und das Erhabene dieses Gedanken soll hervorragen und empfunden werden. Er entsaget dahero gleichsam auf einige Zeit den Schönheiten der Harmonie; sein Gedanke soll einstimmig bleiben; er soll allein der Gedanke und die Beschäftigung aller Begleiter zugleich seyn; er wechselt nachher glücklich mit dem Gebrauch der Harmonie wieder ab u. s. w. Sein Stück wird fertig. Es wird aufgeführet. Mitten in der angenehmsten Erwartung der erwünschten Ausnahme dieses Gedanken stöhrt ihn die Begleitung des Clavieristen. Dieser vorbereitet und löset seine vorgeschriebenen Intervallen so ehrlich, und so regelmäßig auf, als nur möglich; zur andern Zeit mit vielem Beyfall, nur jetzo zum Verdruß. Zum Glücke für den Accompagnisten besinnet sich der Componist, daß er selbst in der Vorstellung der Grundstimme etwas versehen hat, und ist überaus froh, daß jener aus Eckel über seine unrechte Begleitung von selbst seine Harmonie fahren lässet, sich an keine Ziffer weiter kehret, und diesen Gedanken mit dem Einklange so weit verstärken hilft, als es nöthig ist, weil ihm die erste Grundregel des Accompagnements gleich beyfällt, welche wir im 19ten § der **Einleitung** angeführet haben: Ein Accompagnist muß jedem Stücke, welches er begleitet, die ihm zukommende Harmonie, **in der gehörigen Stärke** gleichsam anpassen.

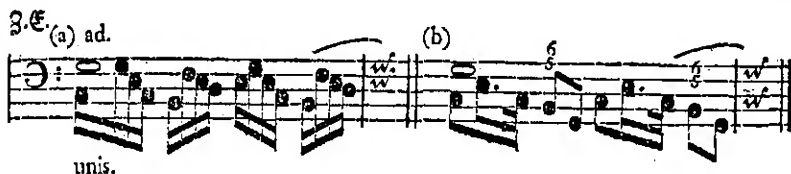
§. 4. Um dieser Regel genug zu thun, merken wir hier zween Fälle an, welche einem Accompagnisten verbinden, die Beglei-

 tung

tung mit dem Einklange zu gebrauchen. **Die Begleitung mit dem Einklange** ist: wenn man die Baßnoten mit beyden Händen in Octaven spielet.

§. 5. Der **erste Fall** betrifft gewisse Stellen, welche einstimmig gesetzet sind. Wenn also alle Stimmen eines Stückes im Einklange fortgehen: so ist nichts natürlicher, als daß auch der Accompagnist diesem Einklange folget, und die Harmonie wegläßet. Dieser Fall pfleget durch die Wörter unisoni, all' unisono angedeutet zu werden.

§. 6. Wir merken hierbey einige besondere Fälle mit an, welche von dem vorigen etwas abgehen. Wenn bey einem Stücke nur die Ripienstimmen mit dem Basse den Einklang haben, die Hauptstimme aber zu dieser einstimmigen Begleitung entweder eine lange Aushaltung oder einen besondern Gesang vorträget: so giebet man auf die Melodie der Ripienstimmen genau Acht, ob sie so beschaffen ist, daß die nöthigsten Intervallen der Grundharmonie, besonders die Dissonanzen mit ihrer Auflösung, in der gebrochnen Harmonie darinnen berühret werden; ist dieses letztere, so bleibet man auch bey der Begleitung im Einklange (a). Wenn aber der die Hauptstimme begleitende Gedanke simpel ist, und nicht allein Harmonie verträget, sondern dadurch wohl gar einen besondern Glanz erhält: so wählt man die mehrstimmige Begleitung (b). Weil zu dieser Wahl eine gute Einsicht gehört, welche im Stande ist zu urtheilen, ob, und wenn man durch die Harmonie der Hauptstimme schade, oder helfe, und weil der in diesem § festgesetzte Fall beyde Arten von Begleitungen, nachdem die Umstände sind, verträget: so ist deswegen eine genaue Andeutung besonders nöthig.



§. 7. Wenn ein Componist aus gewissen Ursachen einen Gedanken in die Grundstimme setzet, welcher im eigentlichen Einklange von den übrigen Stimmen begleitet wird, und folglich keine Verdoppelung der Octaven, weder in der Höhe, noch in der Tiefe verträget, weil er just in der vorgeschriebenen und keiner andern Lage ausgeführet werden soll: so lässet man hierbey die rechte Hand pausiren, und spielt diesen verführerischen Einklang bloß mit der linken einstimmig. Eben so werden die Gedanken abgefertiget, welche zwar nicht allezeit etwas glänzendes haben, aber doch von besonderm Ausdrucke sind, und zuweilen ganz **allein bey der Grundstimme in der Tiefe** vorkommen, damit sie durch eine harmonische Begleitung weder bedecket, noch durch eine Verdoppelung der Octave jünger gemachet werden sollen. Der Componist, welcher dergleichen studirte Plans machet, muß sie sehr accurat bezeichnen, oder er stehet in Gefahr, daß seine Absichten nicht erreichet werden.

§. 8. Der **zweyte Fall**, wo die Begleitung im Einklange gut thut, betrift alle brillante Stellen in der Grundstimme, wobey der Verfertiger eine besondere Absicht gehabt hat; sie mögen in Sprüngen, in Läufern, in gebrochener Harmonie, in Ketten von Trillern, und wer weiß in was für Figuren mehr bestehen. Unsere Absicht ist hiebey, daß diese Stellen deutlich hervorragen sollen, welches durch die harmonische Begleitung nicht so gut geschiehet, als durch die, mit dem Einklange. Es

ist

ist noch nicht eingeführt, diesen Fall mit unisoni, oder all' unisono zu bezeichnen: er wird also der Discretion eines verständigen Accompagnisten überlassen. Ich bin von der guten Ausnahme dieser Begleitung bey solchen Stellen durch die Erfahrung genugsam überführet.

§. 9. Bloß bey einem zweystimmigen Stücke, einem Solo, oder einer Soloarie, werden diese brillante Bässe mehrentheils harmonisch begleitet.

§. 10. Wenn die Begleitung im Einklange aufhören soll, so muß man es durch Ziffern über den Noten, wo die Harmonie wieder angehet, andeuten. Gesetzt, daß die erste Note den Dreyklang, welcher auch ohne Ziffern gegriffen wird, über sich hätte: so muß man dennoch in diesem Falle wenigstens eine von den Ziffern, welche er enthält, über diese Note setzen.



Drey und zwanzigstes Capitel.

Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand allein.
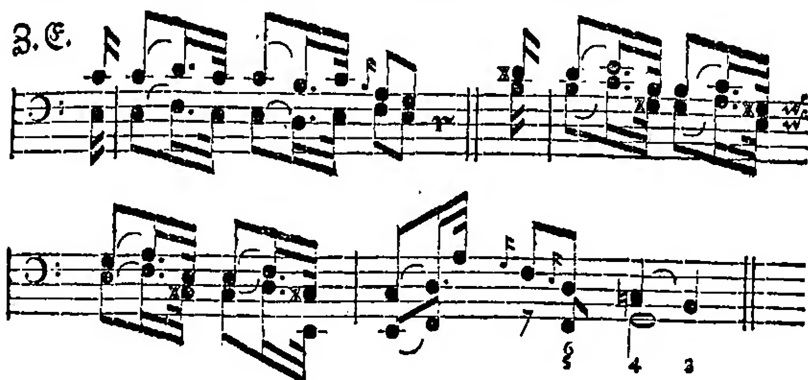
§. 1.

Diese Art von Begleitung, welche durch t. s, tasto, oder tasto solo angedeutet wird, und wobey die Grundnoten mit der linken Hand allein einstimmig gespielet werden, ist bey gewissen Stellen eines Stückes eben so nöthig, als die Begleitung mit dem Einklange, davon wir im vorigen Capitel gehandelt haben. Bey einer unrichtigen Bezeichnung leidet die Ausführung in beyden Fällen gleich viel.
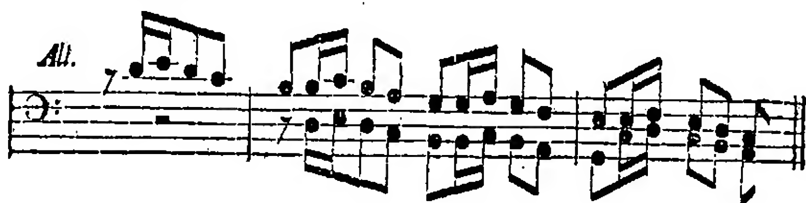
§. 2. Die Italiäner brauchen beyde Arten entweder gar nicht, oder glauben vielleicht, daß man auf unserm Instrumente bey der Begleitung nichts als Ziffern spielen könne, und halten es folglich zu ungeschickt zum Accompagnement der schönsten und affecktuösesten Stellen, bey welchen sehr oft die einstimmige Begleitung vorkommt. Das Geklimper ihrer Clavieristen wollen sie alsdenn nicht dabey haben, um so viel weniger, da sie von ihnen wissen, daß sie beynahe keinen Accord, ohne ihn zu brechen, anschlagen können. Man findet also bey ihren Sachen, in delicaten Fällen, gemeiniglich zur Warnung die Wörter, senza Cembalo über die Grundnoten gesetzet. Ganze Arien sind auf diese Art bezeichnet, und es kommt selbst den Sängern dieses Landes lächerlich vor, wenn man ihnen diese Vorschrift in ihren Musikalien zeiget.

§. 3. Wir brauchen das tasto solo, wenn es nöthig ist, mit grossem Nutzen. Wenn z. E. Grundnoten mit der Hauptstimme in vielen Terzen oder Sexten nacheinander fortgehen, ohne daß eine Mittelstimme weiter darzu gesetzet ist, so findet unsere Art von Begleitung statt. Das Stück kann zwey- oder mehrstimmig seyn. Wenn diese Grundnoten piano vorgetragen werden sollen, wenn die Terzen und Sexten ganz nahe bey einander liegen, und folglich in keiner Stimme mit der Octave verdoppelt werden, alsdenn ist kein ander Accompagnement nach der Natur möglich, als das unsrige; der Contraviolon schweiget alsdenn stille, und die übrigen Bässe spielen mit dem Clavier diese Noten im eigentlichen Einklange ganz schwach mit. Folgende Exempel sind von dieser Art:

Z. E.



§. 4. Wenn aber dergleichen Gedanken stark vorgetragen werden sollen, und die Terzen und Sexten nicht zu nahe beysammen liegen, so kann man die Begleitung mit dem Einklange oder unisono brauchen, und die Grundnoten verdoppeln. Wenn die letzteren nicht zu tief herunter moduliren, so nimmt man diese Verdoppelung lieber eine Octave tiefer als höher. Dieser Fall kommt zuweilen in Sinfonien und Concerten vor, wo die zwo Violinen zusammen, und die Bratsche mit dem Basse auch zusammen im Einklange fortgehen. Z. E.



§. 5. Bey ganzen und halben Cadenzen, worein die Hauptstimme mit einem Vorschlag gehet, und wo der Abzug nachher, wie wir im ersten Theile dieses Versuches gesehen haben, piano

piano vorgetragen wird, schläget man ebenfalls auf dem Flügel bloß die Baßnote an: auf dem Clavicord oder Fortepiano hingegen kann man sowohl den Vorschlag, als den Abzug mit der rechten Hand mit begleiten; nur muß dieses in einer nach der Hauptstimme abgemessenen Stärke und Länge geschehen, damit jene alle Freyheit behalte, bey dem Vorschlage so stark und lange anzuhalten, als es der Affect haben will. Ausserdem kann man auch auf den zuletzt genannten Instrumenten bey dem Vorschlage den Baß allein, so stark als es seyn muß, anschlagen, und den Abzug ganz schwach mit der rechten Hand begleiten.

§. 6. Man braucht ferner das tasto solo bey Grundnoten, worüber der Gesang in der Tiefe sich aufhält, ohne daß eine Begleitung in der Höhe dabey ist. Wenn dieser tiefe Gesang von mehrern Stimmen harmonisch in der Tiefe begleitet wird, so kann man zwar Ziffern über die Grundstimme setzen, welche ein verständiger Accompagnist, der die Einrichtung des Stückes gleich einsiehet, nicht anders als in derselben tiefen Lage greifen wird: da man sich aber nicht allezeit auf die Discretion des Generalbaßspielers, welches sehr oft Dilettanti sind, verlassen kann, so ist es sicherer und besser, auch in diesem Falle das t. s. über die Grundnoten zu setzen, und die Harmonie allenfalls bey dem Clavier zu verliehren, als ein Accompagnement zu erdulden, welches wegen der Höhe alles überschreyet und die Ausnahme verdirbt. Bey Concerten überhaupt, besonders wenn sie für baßirende Instrumente gesetzet sind, bey Arien für tiefe Stimmen u. s. w. kommen dergleichen tiefe Melodien mit einer tiefen Harmonie zuweilen vor.

§. 7. Wir wollen noch folgende Exempel wegen unserer Art von Begleitung mit anmerken. Bey (a), wo die Haupt-

stimme mit dem Basse im eigentlichen Einklange anfänget, wird die erste Note t. s. gespielet. Bey (b) ruhet die rechte Hand ebenfalls bey der Note, worunter t. s. stehet, wenn auch Ziffern darüber stünden. Der Vortrag würde bey einer langsamen Zeitmaasse sehr leiden, wenn man hier der Hauptstimme in der Veränderung der Harmonie vorgreifen wollte.

§. 8. Bey unserer Art von Begleitung werden die Grundnoten niemahls mit der linken Hand verdoppelt, es sey denn, daß der Vortrag des Gedanken so stark und das Clavier so ausserordentlich schwach wäre, daß man eine Proportion auf diese Weise suchen müßte. Es ist jedoch allezeit besser, und der Natur des tasto solo gemässer, wenn man diese Nothhülfe nicht brauchet. Hierinnen bestehet eben der wesentliche Unterschied des tasto vom unisono, daß bey diesem die Verdoppelung statt findet, bey jenem aber nicht.

§. 9. Der Eintritt der Harmonie nach dem t. s. muß ebenfalls durch Ziffern angedeutet werden, wie wir im vorigen Capitel gesehen haben.



Vier und zwanzigstes Capitel.

Vom Orgelpunkt.

§. 1.

Wenn über lange aushaltenden oder in einem Tone bleibenden Baßnoten allerhand harmonische Veränderungen, welche mehrentheils aus Bindungen zu bestehen pflegen, vorkommen: so nennt man dieses einen **Orgelpunkt** oder Point d'orgue.

§. 2. Dieser letztere kommt gemeiniglich in gearbeiteten Sachen, besonders in Fugen, am Ende über der Quinte der Tonart, oder über der Schlußnote vor. Zuweilen findet man ihn auch in der Mitte eines Stückes über der Quinte oder Prime der Tonart, worinnen sich die Modulation aufhält. Im erstern Falle pflegen die Componisten über diesem Orgelpunkt alle

mögliche contrapunktische Künste gerne in der Enge zusammen zu bringen.
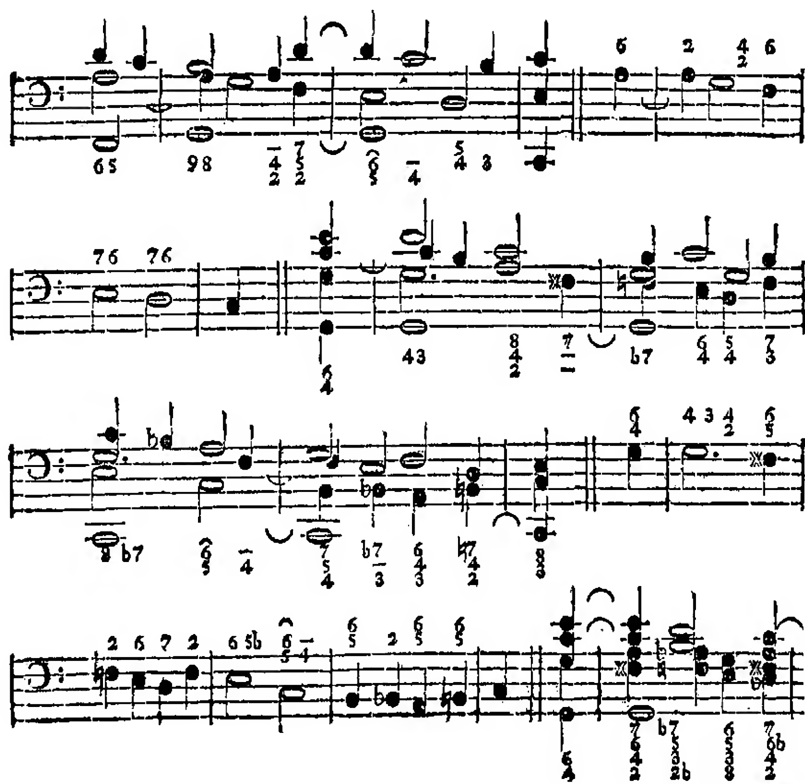
§. 3. Diese Orgelpunkte können drey- und mehrstimmig seyn. Die Harmonie darüber ist oft auch ohne den aushaltenden Baß vollständig, doch giebet ihr der letztere alsdenn die gehörige Gravität. Wenn man die hierbey vorkommenden Veränderungen der Harmonie und besondere Zusammensetzung der Intervallen recht deutlich übersehen und erklären will, so lässet man den Baß weg. Die ungewöhnlichsten Signaturen werden alsdenn zu ganz gewöhnlichen Aufgaben des Generalbasses.

§. 4. Man beziffert die Orgelpunkte nicht leicht, sondern fertiget sie mit dem tasto solo ab. Wer sie beziffert, muß sich gefallen lassen, daß man sie dem ohngeacht tasto solo spielet. Es ist hieran nicht allein eine **sehr nöthige** Bequemlichkeit, sondern oft die **Unmöglichkeit** Schuld: und gesetzet, man könnte alle Orgelpunkte mit der rechten Hand mit begleiten: so würde doch der Dank dafür lange noch nicht so groß seyn, wie die Angst und Mühe, die es manchem dabey kostet.

§. 5. Bey dem t. s. in den Orgelpunkten hat das Auge nicht nöthig, so viele übereinander gethürmte Ziffern und ungewöhnliche Aufgaben zu übersehen. Oft ist die Einrichtung der Harmonie so beschaffen, daß eine Stimme die andere übersteiget, welches eine Verwechslung der Stimmen im Generalbasse veranlassen kann, die deswegen nicht erlaubet ist, weil man sonst dadurch viele Fehler vertheidigen könnte, ohne daß dem ohngeacht das Ohr zufrieden wäre; man müßte also bey diesem Falle, wenn die rechte Hand nicht zu tief herunter kommen sollte, den ganzen Orgelpunkt wegen der richtigen Vorbereitung und Auflösung im getheilten Accompagnement mitspielen, welches nicht zu for-

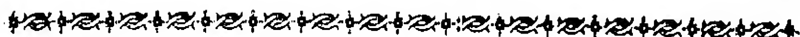
fordern ist. Oft kommen die Veränderungen der Harmonie so geschwinde hintereinander, daß sie beynahe nicht heraus zu bringen sind, wenn man sie auch mitspielen wollte.

§. 6. Folgende Exempel, wobey die Ziffern gesetzet sind, um von der Einrichtung der Harmonie einen deutlichen Begriff zu geben, und wo die Ausführung ohne Baß gleich hinterher folget, werden hinlänglich seyn, das, was im vorigen § angeführet ist, zu erklären:



Allegro.

Fünf



Fünf und zwanzigstes Capitel.

Von den Vorschlägen.

§. 1.

Es würde zu weitläuftig seyn, hier alles zu wiederholen, was bereits im ersten Theile dieses Versuches von den Vorschlägen angeführet worden ist. Ich setze zum voraus, daß meine Leser jene Abtheilung, welche davon handelt, mit Achtsamkeit durchgesehen haben, weil sie von diesem Capitel untrennbar ist.
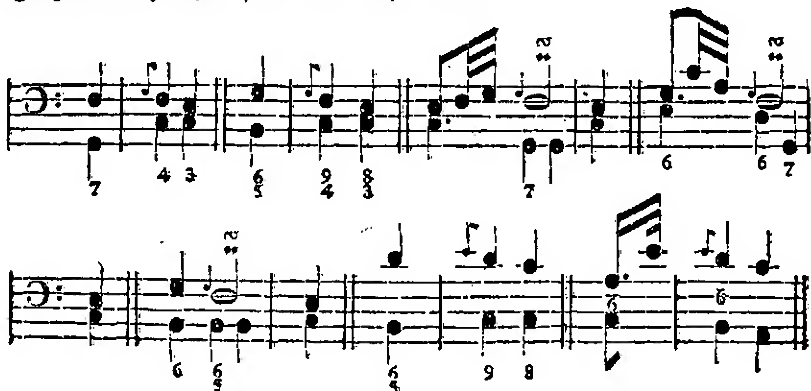
§. 2. Die Vorschläge kann man bey der Begleitung nur sehr selten übergehen; sie haben mehrentheils einen grossen Antheil daran. Sie kommen am öftersten in Stücken vor, wo der Geschmack herrschet, weil sie eine der vornehmsten Zierden desselben sind. Diese Stücke erfordern ein feines Accompagnement, welches die darinnen vorkommenden Schönheiten, an statt sie zu verdunkeln, oder gar zu verderben, vielmehr auf alle mögliche Art erheben muß.
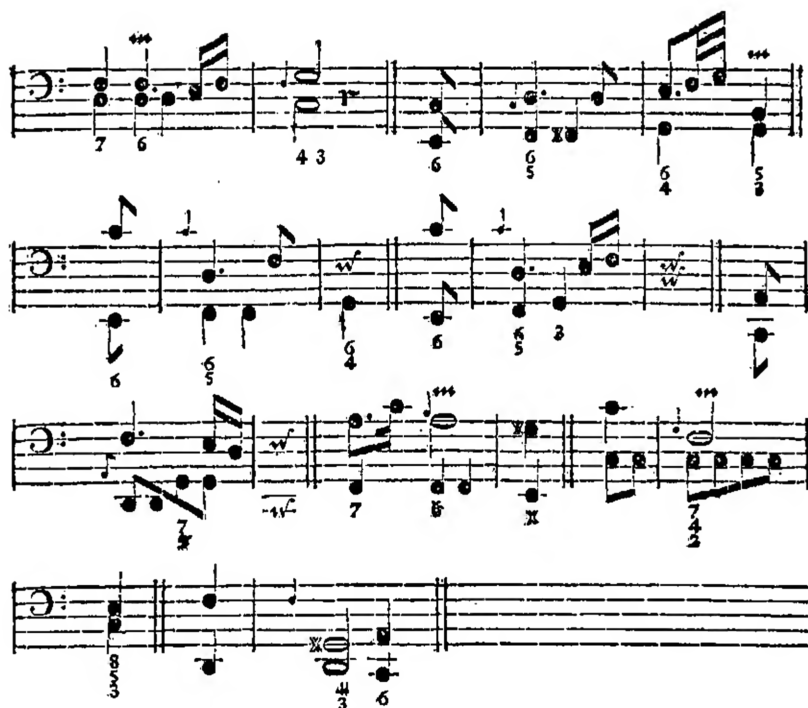
§. 3. Die Vorschläge halten die Harmonie auf, welche der Grundnote eigentlich zukommt. Es ist bekannt, daß nach den Regeln des guten Vortrages der Vorschlag stark, und der Abzug schwach ausgeführet werden. Folglich haben die Bezifferer doppelt unrecht, wenn sie in der Bezeichnung dieselben übergehen; die Begleitung kann alsdenn mehrentheils nicht anders als widrig ausfallen. Die durch die Vorschläge aufgehaltene Harmonie krieget durch eine genaue Andeutung mehrentheils ein ganz anderes Ansehen, und wir können also mit den schon da gewesenen Aufgaben nicht auskommen, sondern müssen noch einige fremde Signaturen kennen lernen, an die man sich aber gar

leicht wird gewöhnen können. In den Stücken, wo keine Hauptstimme über dem Basse stehet, sind diese Signaturen unentbehrlich, weil man da die Vorschläge nicht errathen kann; und gesetzt, man hat die Hauptstimme mit allen ihren Vorschlägen über dem Basse, wie ändert man gleich im Spielen die Bezifferung, wenn sie auf die Vorschläge nicht eingerichtet ist, und was nimmt man für Mittelstimmen zu den letzteren, wenn sie dergleichen vertragen?

§. 4. Bey den Aufgaben ist schon vieles wegen der Vorschläge abgehandelt worden: dieses lassen wir mehrentheils hier vorbey, und fangen unsere neue Betrachtungen bey den **langen** und **veränderlichen** Vorschlägen an. Die kürzesten darunter dürfen nicht geschwinder, als ein Achttheil im Allegretto, seyn.

§. 5. Wenn eine Grundnote ohne Rücksicht auf den Vorschlag, der darüber vorkommt, beziffert ist, und die Intervallen dieses Vorschlages und des darauf folgenden Abzuges sich entweder mit der vorgeschriebenen Aufgabe vertragen, oder wohl gar darinnen stecken: so bleibet man in der Begleitung dabey, welche letztere allenfalls vierstimmig seyn kann, wenn es nöthig ist. Folgende Exempel sind von dieser Art:





§. 6. Wenn aber der Vorschlag alle Intervallen der vorgeschriebenen Aufgabe nicht verträget, weil diese letztere auf die Harmonie des folgenden Abzuges gerichtet ist: so spielet man den Vorschlag mit, und nimmt aus der angezeigten Signatur so viele Stimmen noch darzu, als die Stärke des Vortrages und die Harmonie des Vorschlages erlauben. Wenn der letztere mit vielem Affeckt und schwach vorgetragen wird, wobey dessen Länge bloß von der Willkühr der Hauptstimme abhänget, so greift ihn der Begleiter nicht mit, sondern nimmt nur eine oder höchstens zwo Nebenstimmen. Dieses ereignet sich auch oft bey Vorschlägen,
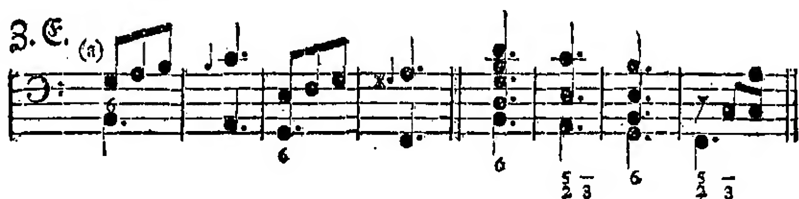
welche wider die Modulation einen halben Ton zu hoch sind. Die zweystimmigen Vorschläge werden mit gespielet, und also dreystimmig abgefertiget. Einige Vorschläge leiden gar keine Harmonie. Aus allen diesen merken wir überhaupt an: daß, je mehr ein Stück Affeckt enthält, je feiner das Accompagnement seyn müsse. Diese Feinigkeit äussert sich in der Wahl, in dem Eintritte, in dem Menagement, auch oft in der Weglassung der Harmonie. Exempel von allerley Art werden meine Meynung noch mehr erklären.
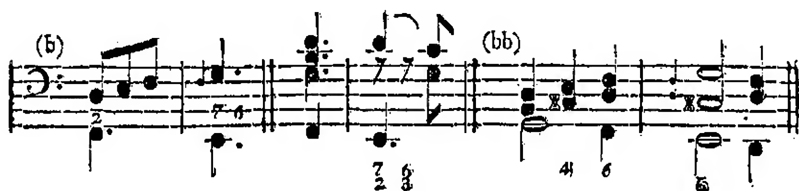
§. 7. In folgenden Exempeln kommen alle drey Gattungen von **Secunden** als **Vorschläge von unten** vor. Ohngeacht man sie bey der Begleitung nicht allezeit mitspielet, so muß man sie doch in der Bezifferung andeuten. Wenn man diese Secunden nicht als Nonen tracktiren kann, so ist ihre Signatur mehrentheils 2 3. Die nöthigen Versetzungszeichen dürfen nicht vergessen werden, und die übrigen dazu gehörigen Ziffern setzet man noch darüber. Wenn über der 2 noch eine Ziffer stehet, so verfährt man dreystimmig. Bey diesen Exempeln sowohl, als bey den übrigen dieses Capitels ist anfänglich die Bezifferung, ohne Rücksicht auf den Vorschlag, angemerket; bey der Ausführung aber, welche gleich auf jedes Exempel folget, ist die Bezeichnung so, wie sie seyn soll. Bey (a) kann im zweyten Tackte $\frac{5}{3}$ genommen werden; im vierten Tackte hingegen läßt man die übermäßige Secunde durch eine Achttheilpause halb vorüber gehen, und nimmt nachher bloß die Quinte. Bey (b) greift man bloß die Septime, und bey (bb), wo ein zweystimmiger Vorschlag vorkommt, auch die Secunde mit darzu. Bey (c) kann man, nachdem es nöthig ist, die Septime auch allein, oder die Secunde mit darzu nehmen, weil sie vorher schon in der Hand ist. Bey (d) ist derselbe Umstand; man nimmt entweder $\frac{6}{2}$, oder die 6 allein. Bey (e)

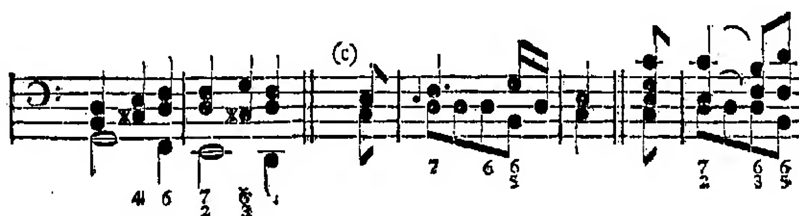
machet
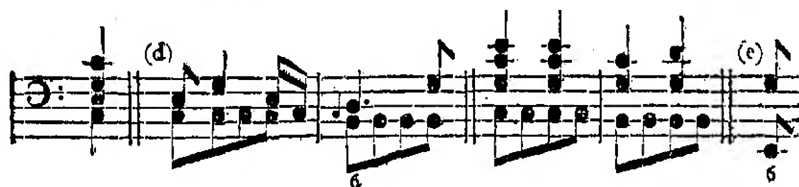
machet man aus der Secunde eine None. Bey (f) kann man allenfalls den Vorschlag mitspielen, wenn die Zeitmaasse langsam ist; ausserdem übergehet man ihn mit einer Viertheilpause und schläget die Septime allein an. Bey (g) nimmt man die Vorschläge und ihre Abzüge mit. Ueber $\frac{4}{2}$ muß ein Bogen stehen, damit die Sexte wegbleibe. Bey (h) würde die Achttheilpause zu kurz seyn, wenn man dadurch den Vorschlag vorbey gehen lassen wollte: man nimmt ihn also lieber mit, zumahl da er schon in der Hand lieget. Bey (i) lässet sich die Secunde, wegen des im Basse darauf folgenden fis, nicht als eine None brauchen: man kann sie aber weglassen, und $\frac{5}{3}$ allein nehmen. Zum ersten fis darf man noch nicht die Sexte greifen, weil man sonst Quinten machen würde. In diesem Exempel pfleget zuweilen die Hauptstimme bey langsamer Zeitmaasse aus Affeckt bey dem a anzuhalten, und sich bis zum folgenden Tackt fortschleppen zu lassen. Der Accompagnist kehrt sich hieran nicht, sondern bleibet bey seinem gleichen Tempo. Bey (k), wenn die Zeitmaasse langsam ist, kann man gar wohl aus den Secunden Nonen machen: ausserdem aber übergehet man sie, und schläget den Dreyklang gleich zu den Grundnoten an. Bey (l) und (ll), wo so viele Vorschläge wider die Modulation vorkommen, muß man die Harmonie ganz dünne einrichten und mit Pausen abwechseln, damit die Zusammenklänge nicht zu widrig ausfallen und die Vorschläge gut vorstechen. Bey (m) behält man den Vorschlag, weil er schon vorher lag, und nimmt die Quinte allein dazu. Bey (n) kann man zwar diese Secunden mitspielen: doch ist die Begleitung, so nach diesem Exempel folget, bey einem schwachen Vortrage besser, und auch ausserdem werden diese Vorschläge in der Hauptstimme durch das Pausiren deutlicher, und das Durchziehen wird nicht gehin-
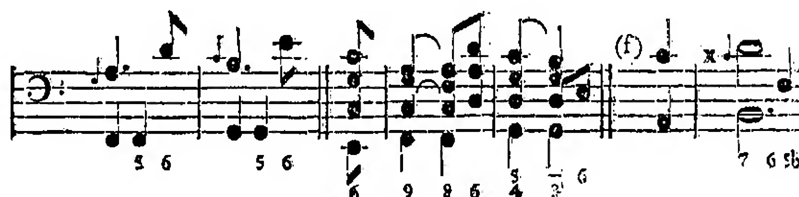
dert. Bey (o), wo der Vorschlag bey dem Eintritt einer veränderten Grundnote um einen halben Ton erhöhet wird, nimmt man die Sexte allein. Bey (p) findet dreyerley Begleitung statt: (1) die Quinte allein; (2) die letztere mit der übermäßigen Secunde, und (3) die Octave nebst der Quinte und dieser Secunde. Nachdem die Begleitung schwach oder stark seyn soll, nachdem wählet man. Bey (q) machet man die erste Secunde zur None, und nimmt zur zweyten Secunde die Sexte allein, und schläget die Terz nach. Zum c greift man bloß die Quinte und None. Bey dem fis nimmt man die falsche Quinte und Terz. Die Quarte und ihre Auflösung übergehet man in der Begleitung bey dem zweyten Tackte aus der Ursache, damit die Hauptstimme mit aller Freyheit diese Auflösung vornehmen könne, wenn sie will. Dieser Fall gehöret mit zu denen Feinigkeiten, welche die Hauptstimme vorausbehalten muß. Wir wollen bey dieser Gelegenheit überhaupt anmerken: Alle Schönheiten des Gesanges und der Ausführung desselben, sie mögen in Intervallen wider die Modulation, in Aufhaltungen oder Vorausnahmen der Auflösung, oder überhaupt in Rückungen bestehen, muß man bey einem Stücke, worinnen viel Affect ist, und wo ein langsames Tempo genommen wird, durch die Begleitung in ein noch helleres Licht zu setzen suchen, oder wenigstens nicht verdunkeln. Das erstere geschiehet am bequemsten durch Pausen, und das letztere durch eine Verminderung der Harmonie. Wollte man alle solche Feinigkeiten auf dem Claviere mit ausdrücken, so würden die Zuhörer nicht mehr wissen, ob ein Stück nur begleitet, oder mit gespielet würde. Bey (r) hält ein Secundenvorschlag von oben den Dreyklang durch den Accord der grossen Septime auf. Wir haben schon mehrere Exempel von dieser Art gehabt. Diese Vorhaltung ist nur selten gut; der schlechte Geschmack brauchet sie alle Augenblicke.
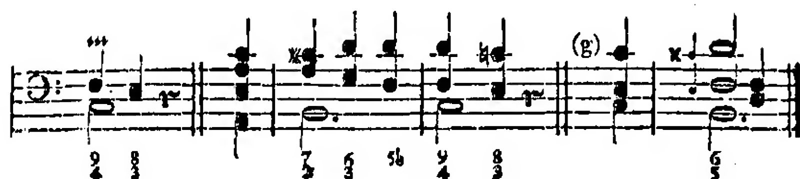

Z. E.
(a)
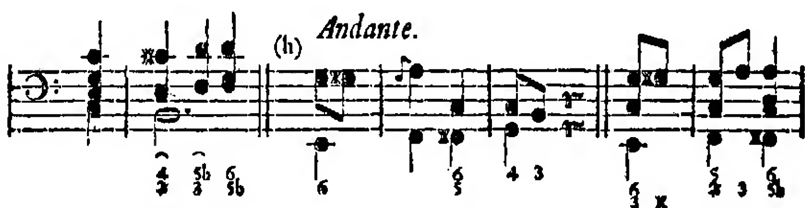

(b)
(bb)

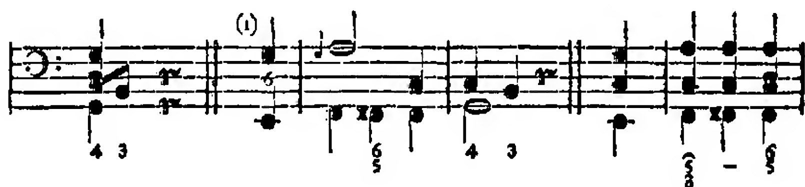

(c)

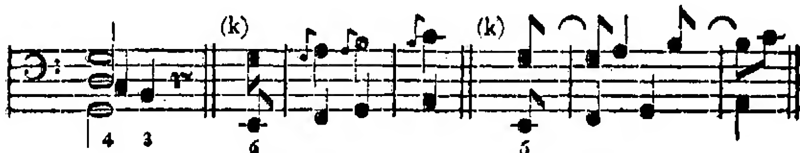

(d)
(e)
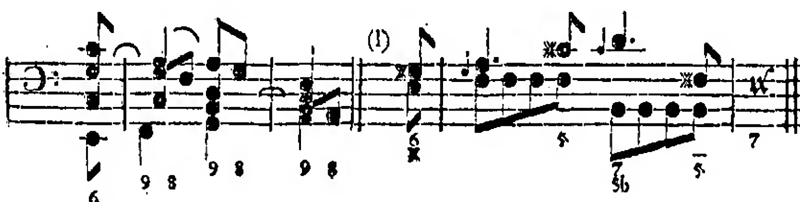

(f)


(g)


(h)
Andante.


(i)


(k)
(k)


(l)

Ad:

(ll)

(m)

(m)

(n)

(o)

(p)

p: f: p: (q) Ad: (r)

§. 8. Ausser diesen Vorschlägen in der Secunde sind mehrere betrachtungs werth. In folgenden Exempeln wird der Septimenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) kann man den Vorschlag entweder mit spielen, wie es die Bezifferung über dem System, welche bloß die Grundnoten angehet, erfordert: oder man wählet die gleich hinterher folgende Ausführung. Das Aushalten mit der falschen Quinte und Terz bey der letztern Begleitung läßt der Hauptstimme die Freyheit, ihren Vorschlag mit dem gehörigen Affect vorzutragen. Das Exempel (aa) wird eben so abgefertiget, wie das bey (a). Bey (b) nimmt man entweder $\substack{6\\4}$ zur ersten Grundnote, und $\substack{5\\3}$ zur zweyten; oder man lässet den Vorschlag

schlag und Abzug in der Begleitung weg, und greift bloß die Quarte, und nachher die Terz, wenn es nöthig ist. Bey (c), wo ein zweystimmiger Vorschlag vorkommt, ist das Accompagnement dem Exempel gleich. Wenn die Begleitung schwach seyn soll, so lässet man den Vorschlag durch eine Viertheilpause vorüber gehen, und nimmt nachher $\substack{7\\5\flat}$. Die Exempel (d) und (dd) sind einerley, und unterscheiden sich bloß dadurch, daß in dem erstern ein einstimmiger, und in dem zweyten ein zweystimmiger Vorschlag vorkommt. Die Begleitung beyder Exempel ist beynahe gleich. Weil bey (dd) langsame und gezogene Noten vorausgesetzet werden, so hat man die Pause bey dem Accompagnement weggelassen, welche bey (d), wo die Zeitmaasse geschwinder ist, gut thut. Bey (e) ist die Begleitung dem Exempel gleich.

And.

(a)

(aa)

(b)

(c)

Allegretto.

(d)

(dd)

(e)

§. 9. In folgenden Exempeln wird der Secundenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) schläget man zur Achttheilpause den Terzquartenaccord vor, und nimmt nachher zum e den harten Dreyklang. Bey (b) wird zum zweyten f $\frac{6}{5}{}_{2}$ angeschlagen; die Quinte gehet gleich darauf in die übermäßige Quarte, indem die Sexte und Secunde liegen bleiben. Bey (c) nimmt man den Terzquartenaccord, und gehet darauf mit der Terz in die Secunde; die übrigen zwo Ziffern läßt man liegen. Bey (d) wird $\frac{7}{4}{}_{2}$ genommen und die Sexte nachgeschlagen, indem die Quarte und Secunde liegen bleiben. Die Septime muß in der Oberstimme seyn, oder man lässet den Vorschlag lieber durch eine

eine Viertheilpause vorüber gehen. Bey (e) nimmt man bloß die Septime und Quinte, und gehet damit nachher in den Secundenaccord. Man kann über $\frac{7}{5}$ einen Bogen setzen, damit die Terz wegbleibe. Bey (f) wird der vorhergegangene Sextquintenaccord behalten, und nachher der Secundenaccord gegriffen. Bey (g) läßt man, wegen der vorhergegangenen kleinen Sexte, zum zweyten d dieses grosse Intervall weg, und nimmt bloß die Quinte und Secunde ($\frac{5}{2}$); die erstere gehet darauf in die übermäßige Quarte. Bey (h) verdoppelt man am besten zur ersten Grundnote die Terz, und nimmt hernach die Quarte bey dem Terzquartenaccord unten. Bey (i) kommt der eigentliche oder dreystimmige Dreyklang vor, weil die vorhergehenden Sätze auch nur dreystimmig sind. Das Exempel (k) vertrüge zwar ganz wohl den vierstimmigen Terzquartenaccord, und man spielte alsdenn den Vorschlag mit: allein, wenn die Begleitung fein seyn soll, so darf man, wegen der **Fermate**, die Hauptstimme in ihrer Freyheit, den Vorschlag dem Affeckt gemäß aufzulösen, nicht einschränken, weil man sonst Gefahr läuft, mit der Hauptstimme in der Auflösung ungleich einzutreffen. Wir haben im **ersten Theile dieses Versuches** gesehen, daß der Affeckt bey diesen Fermaten viele Freyheit zulässet, und daß die Vorschläge hiebey in der Melodie, wegen angebrachter weitläuftigen Manieren und Auszierungen, zuweilen verkürzet, zuweilen aber auch ohne weiterm Schmuck ausgehalten und verlängert werden. In beyden Fällen braucht man zur Vorsicht entweder die beygefügte dreystimmige Begleitung, oder man schläget die Grundnote zum Vorschlage allein an, und nimmt nachher den Secundenaccord. Bey (l), wo dasselbe Exempel mit zweystimmigen Vorschlägen vorkommt, pausirt die rechte Hand bey den letzteren, und ergreift

nachher den Secundenaccord, indem sie die Harmonie von unten hinauf langsam bricht. Bey (m) ist die Begleitung dem Exempel gleich, oder man nimmt zum Vorschlage den Sextquintenaccord.

§. 10.

§. 10. Bey folgenden Exempeln wird der Sextenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) nimmt man im vierstimmigen Accompagnement zum Dreyklange über dem e entweder die Octave, oder noch besser die doppelte Terz; in der dreystimmigen Begleitung bleibet man bloß bey der Quinte und Terz, und wenn man nur eine Stimme in der rechten Hand nehmen darf, so ist es die Terz, welche liegen bleibet. Bey (aa), mit dem beygesetzten allegretto und piano, kann man von den zwo beygefügten Begleitungen eine wählen, welche man will. Wenn der Vortrag nicht piano seyn soll, so kann man bey der erstern Begleitung die Vorschläge mit ihren Abzügen mitspielen. Bey (b) nimmt man nicht mehr als drey Stimmen, weil der simple Satz auch damit zufrieden ist. Wenn die Begleitung noch schwächer seyn soll, so gehet man bloß in Terzen mit der Grundstimme hinauf und herunter: nur muß man wegen der Lage bedacht seyn, damit, statt der Quarten, keine Quinten gegen die Hauptstimme vorgehen. Bey (c) kann man nach Gutdünken, wie wir aus dem Exempel und der beygefügten Begleitung sehen, drey und vier Stimmen, aber nicht weniger nehmen. Bey (d) verfährt man dreystimmig: wenn aber aus denselben Ursachen, welche wir bey (k) im vorigen § angeführet haben, das Accompagnement fein seyn soll, so nimmt man zum gis bloß die Terz, und bleibet mit ihr liegen. Die Begleitung zu (e) und (f) ist den Exempeln vollkommen gleich. Der Vortrag müßte sehr stark seyn, wenn die vierte Stimme noch darzu sollte genommen werden. Bey (g) kann man die beygefügte Begleitung wählen, wenn man nach dem fünften § den Terzquartenaccord nicht nehmen will.

Z. E.

Allegretto.
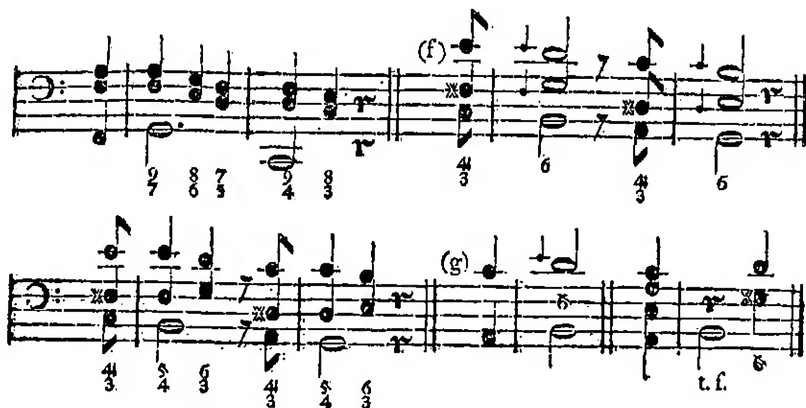
(a) (aa)

piano.

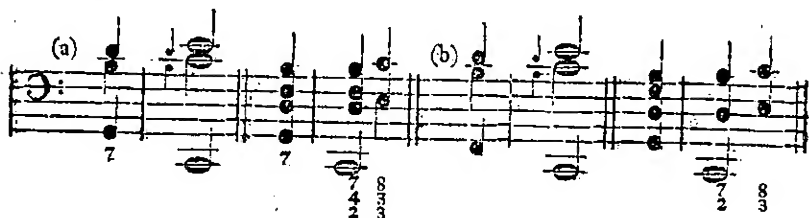
(b)

(c) (d)

(e)



§. 11. In folgenden Exempeln wird der **Dreyklang** durch Vorschläge **aufgehalten.** Bey (a) nimmt man zu dem f $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$, und den Dreyklang darauf: Bey (b) hingegen greift man nur $\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}$, und $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ nachher. Bey (c) kann man unter den zwo beygefügten Begleitungen wählen. Beyde sind mit ihrer Bezifferung in den Aufgaben schon vorgekommen. Bey (d) findet fünferley Art von Begleitung Statt, worunter die zwo letztern die feinesten sind. Wir haben sie hier mit Fleiß **zusammen** angeführet, ohngeacht sie ebenfalls schon **einzeln** da gewesen sind. Bey (e) klinget zu dem Vorschlage wider die Modulation weiter gar nichts: man muß ihn also in der rechten Hand durch eine Viertheilpause vorbey gehen lassen:



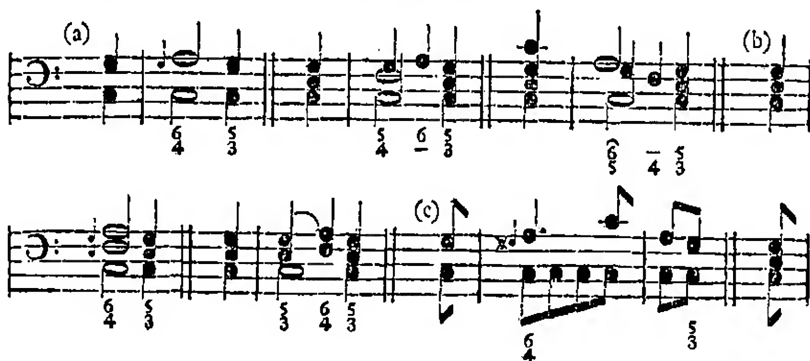
§. 12. In folgenden Exempeln wird der **Sextquintenaccord** durch Vorschläge **aufgehalten**. Bey (a) kann man den Vorschlag mitspielen, oder nur die Sexte allein nehmen, wie man es nöthig findet. Bey (b) lässet man am besten den Vorschlag durch eine Pause vorbey gehen. Bey (c) kann man eine Begleitung wählen, so stark oder schwach man sie haben will. Bey der erstern ist die vorgeschriebene Lage die beste. Bey (d) ist das Accompagnement dem Exempel gleich.
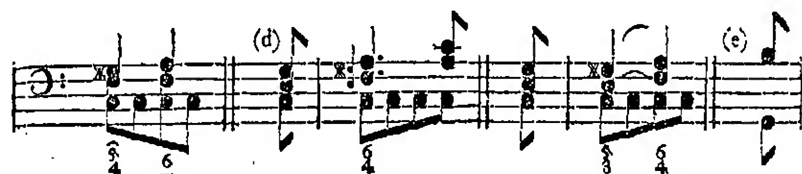
Z. E.

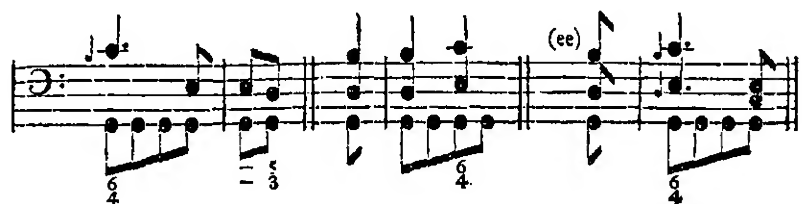
§. 13. In folgenden Exempeln wird der **Accord der grossen Septime** durch Vorschläge **aufgehalten**. Die gute Ordnung ist Schuld, daß einige Aufgaben noch einmahl vorkommen, die schon da gewesen sind. Bey (a) wird $\begin{smallmatrix}8\\4\\2\end{smallmatrix}$ genommen; die Septime wird nachgeschlagen, und die Quarte und Secunde bleiben liegen. Weil der Vorschlag in der leeren Octave geschiehet, so muß wenigstens $\frac{1}{2}$ darzu angeschlagen werden, wenn man nicht

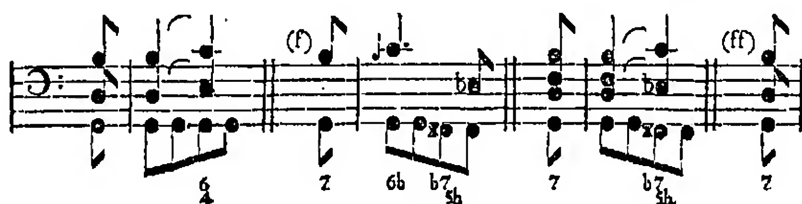
nicht gut findet, ihn mitzuspielen. Bey (b) nimmt man entweder $^{7}_{4}$ allein, und bleibet damit liegen: oder man nimmt den Vorschlag mit darzu, es muß aber alsdenn die Terz oben liegen. Bey (c) hat man unter der drey- und vierstimmigen Begleitung die Wahl. Bey der letzteren ist die vorgeschriebene Lage die beste. Zu allen Exempeln bey (d) ist die einzige zuletzt beygesetzte Begleitung mit der Pause die vorzüglichste.

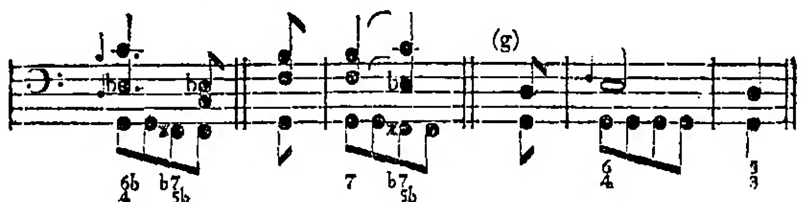
§. 14. In folgenden Exempeln wird der **Sextquartenaccord** durch Vorschläge **aufgehalten**. Bey (a) hat man die Wahl, ob man den Vorschlag mit der Quarte zugleich anschlagen will, oder ob man die Quinte von der Sexte will binden und nachher herunter gehen lassen. Im erstern Falle muß die Quinte oben liegen. Bey einer schwachen Begleitung wird die Quarte allein genommen. Bey (b) ist das Accompagnement dem Exempel gleich. Bey (c) verträget dieser erhöhete Vorschlag die Quarte gar wohl, wenn man ihn mitspielen will. Bey (d) ist die Ausführung des Exempels und der Begleitung einerley. Bey (e) nimmt man, so lange der Vorschlag dauert, den Dreyklang, und hernach den Sextquartenaccord. Die Begleitung dieses Exempels mit zweystimmigen Vorschlägen (ee) ist dieselbe. Bey (f) kann man den ganzen Septimenaccord zum Vorschlage nehmen, oder nur $\frac{7}{3}$, auch wohl gar bloß die Septime, nachdem der Vortrag und Affeckt viel oder wenig Harmonie verträget. Wenn dieses Exempel mit zweystimmigen Vorschlägen (ff) vorkommet, so ist das Accompagnement entweder dem Exempel, oder der beygefügten Vorbildung gleich. Die Exempel (g) und (h) sind denen bey (f) und (ff) ähnlich.

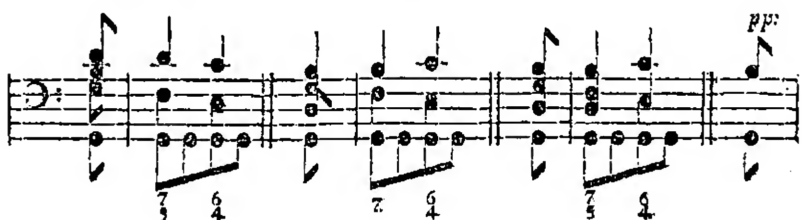


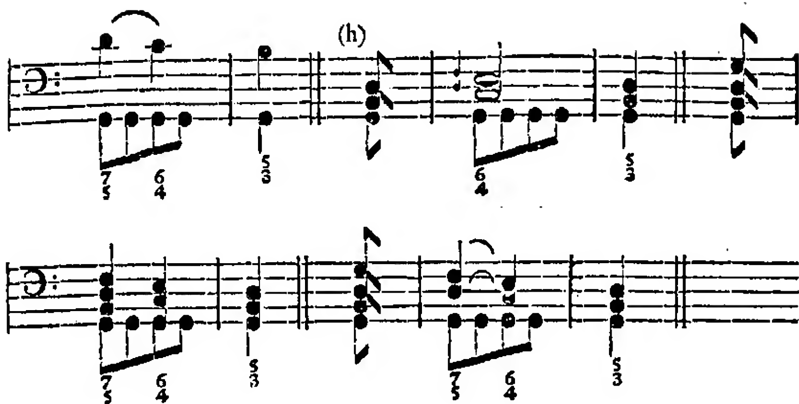

(d)
(e)


(ee)


(f)
(ff)

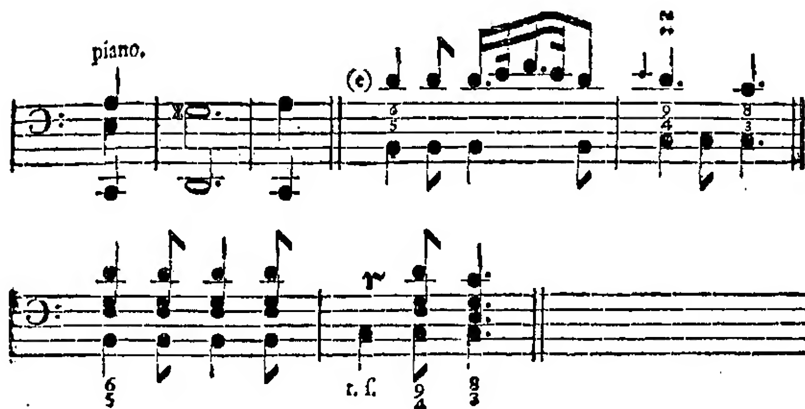

(g)


pp:



§. 15. In folgenden Exempeln, das letzte ausgenommen, wird der **Terzquartenaccord** durch Vorschläge **aufgehalten.** Bey (a) hat man die Wahl unter dem drey= und vierstimmigen Accompagnement. Bey der ersten Vorbildung desselben ist die vorgeschriebene Lage die beste. Bey (b) bleibet man bey dem Sextquintenaccord, und gehet hernach mit der Quinte in die Quarte. Man kann auch in der Begleitung den Vorschlag weglassen, wie wir bey (bb) in demselben etwas weniges geänderten Exempel sehen. Bey (c) nimmt man den Septimenaccord, und bleibet mit der Terz liegen, indem die $\frac{7}{5}$ in die $\frac{6}{4}$ herunter steigen. Bey (d) kann man unter den beygefügten vier= drey= und zweystimmigen Begleitungen diejenige wählen, welche man nöthig findet. Bey (e) wird der **Nonenquartenaccord** durch einen Vorschlag **aufgehalten.** Weil dieser letztere sich mit der Bezifferung gar nicht verträget, so wird er durch eine Pause übergangen:

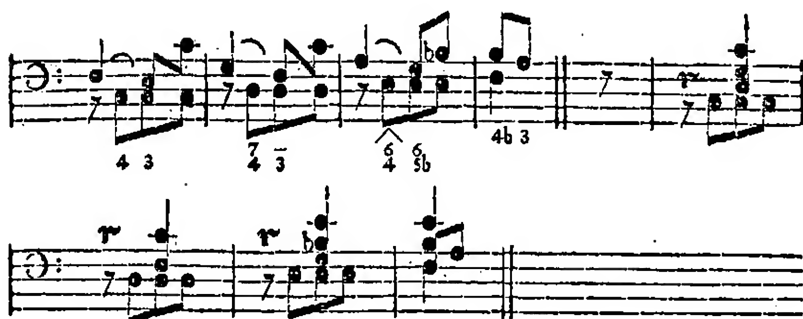
3. E.



§. 16. Wenn bey einem Solo, oder überhaupt bey einem Stücke, wo die Begleitung fein seyn muß, in der Hauptstimme, bey einer etwas langsamen Zeitmaasse, viele Vorschläge hintereinander vorkommen: so spielet man sie in der rechten Hand nicht alle mit, damit der Vortrag der Hauptstimme nicht verdunkelt werde. Wenn man diese Vorschläge ohne Zwang nicht vorbey gehen kann, so machet man wenigstens durch Pausen eine Veränderung, wodurch der Vortrag der Hauptstimme unterschieden wird. Man überlässet dadurch der letzteren den Vorzug, diese Manier ohne Begleitung zuerst hören zu lassen, und schläget sie in der Begleitung nach. Die Veränderung, welche durch diese Pausen entstehet, ist desto angenehmer, je länger die einförmige Bewegung der Grundnoten vorher schon da gewesen ist, und je länger sie noch nachher dauert. Die Schönheit und das Schmeichelnde der Vorschläge wird folglich dadurch auf das deutlichste empfunden. Die Componisten kennen die gute Ausnahme dieser Art von Ausführung sehr wohl, und pflegen zu dem

Ende

Ende bey dem Eintritte der Vorschläge der Grundstimme oft Pausen zu geben: sind diese letztern aber im Basse nicht da, so kann man sie doch in der Begleitung anbringen. In folgenden Exempeln thun die Pausen gut:



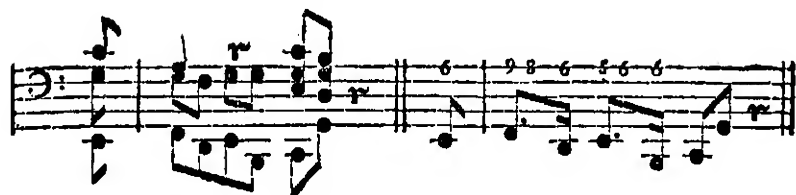
§. 17. In den Exempeln bey (a), welche man zuweilen antrifft, sollten in der Grundstimme Punkte auf die Achttheile folgen, wie wir in der zweyten Vorbildung aller dieser Exempel sehen. Der einmahl festgesetzte Vortrag dieser Vorschläge machet diese Exempel falsch, woran eine Zerstreuung oder eine Unwissenheit Schuld seyn kann. Wenn man die Vorschläge ausschriebe, und ordentlich nach ihrer Geltung in den Tackt mit eintheilete, so würden solche Fehler nicht vorkommen. Es entstehet durch den Vortrag dieser Vorschläge gegen die Grundstimme eine unleidliche Härte, an statt, daß man sonst bey allen Vorschlägen das Schmeichelnde zum Endzweck hat. Oft kann man sich hier nicht einmahl durch Pausen helfen, welche die Auflösung der Vorschläge oder den Abzug abwarten, indem nachher die rechte Hand bey dieser Auflösung wieder einfällt. Der Vorschlag, der Abzug, alles dissonirt bey der Fortschreitung der Grundstimme. Es fliessen aus diesen Exempeln entweder gar keine, oder wenigstens keine natürlichen, und folglich guten Mittelstimmen. Ein sicheres Kennzeichen eines schlechten, oder wenigstens nicht recht überdachten Satzes. Wer bey der Composition richtig denken will, der muß Melodie und Harmonie zugleich denken. Es sind nicht leicht Exempel

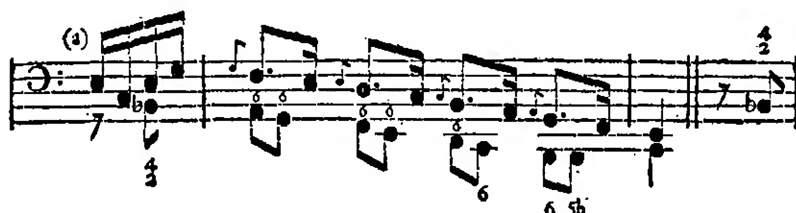
mög-

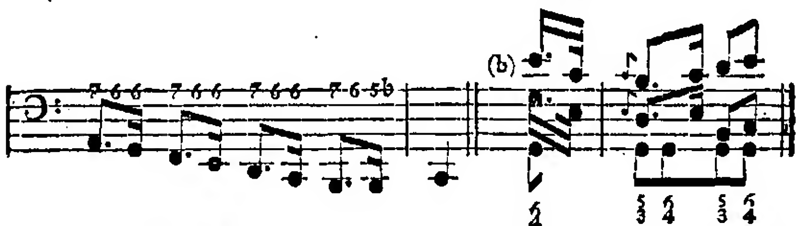
möglich, wo man so leicht und so viele Quinten machen kann, wie hier: Wenn aber die Grundstimme Punkte bekommt, so ist die Bezifferung und Begleitung natürlich und leichte. Bey den Exempeln, wo nur eine erträgliche Begleitung möglich ist, habe ich die letztere beygefüget, welche aber niemahls die Hauptstimme übersteigen muß. Man geräth zuweilen in Umstände, wo man nicht das geringste ändern darf. In den Exempeln, wo gar keine Begleitung darauf ist, muß man sich an das tasto solo halten. Bey (b) würde die Begleitung sehr widrig ausfallen, wenn man sie der Bezifferung gemäß einrichten wollte, welche unter dem Exempel stehet, und leyder oft so vorkommt. In den beygefügten Accompagnement dieses Exempels ist die richtige Bezifferung davon zugleich mit angemerket. Bey (c) sollte billig im Anfange eines jeden Tacktes eine Achttheilpause in der Grundstimme stehen, damit die eckelhaften anschlagenden Quinten wegfielen. Unter den heutigen leichten Arbeiten der Italiäner trifft man zuweilen dieses Exempel an. Wenn ein verständiger Accompagnist mit leichter Mühe gewisse Fehler der Componisten aus dem Stegreife verbessern kann und darf: so hat er alle Ehre davon, wenn er es thut, ohngeacht solche Flecken allezeit auf die Rechnung des Componisten fallen. Es ist also auch bey unserm Exempel rathsam, daß man mit beyden Händen die Vorschläge durch Pausen vorüber gehen lässet. Bey (d) ist die Begleitung dem Exempel gleich. Die Dissonanzen kommen hier im Durchgange vor, und man folget mit der rechten Hand der Hauptstimme auf das genaueste. Der Componist würde übel zufrieden seyn, wenn man hier die Strenge der Auflösung genau beobachten und nur das geringste in der Vollstimmigkeit und Fortschreitung ändern wollte. Die zwo letzten Grundnoten dieses Exempels vertragen

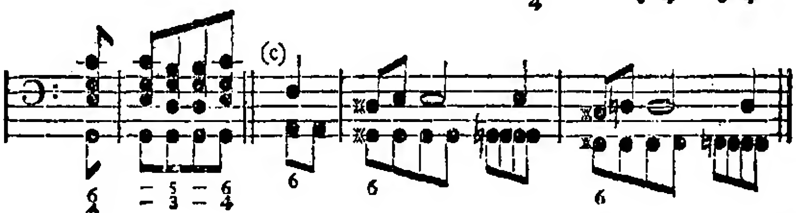
das vierstimmige Accompagnement. Bey (e) spielet man entweder das Exempel ganz mit, oder lässet die rechte Hand ruhen. Bey (f) und (ff) darf das Accompagnement die Hauptstimme nicht übersteigen.
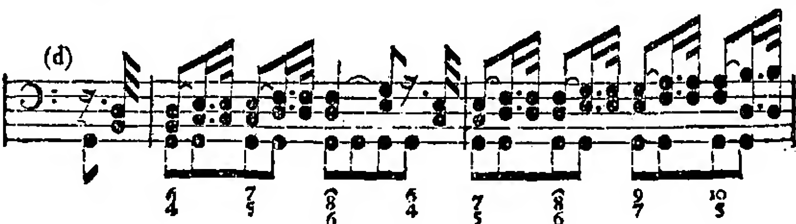
(a) 6 6 6 6 7 6 6 7 6 6 7 6 (a) 7 6 6 6 6 4 3 6 7 6 6 5b 9 8 6 6 4 3 (a) 6 7 6 6 9 8 7 6 5 6 2 3 (a) 6 6 6


6
9 8 6 5 6 6


(a)
4
2
6
6 5b


7 6 6 7 6 6 7 6 6 7 6 5b
(b)


(c)
6
6


(d)
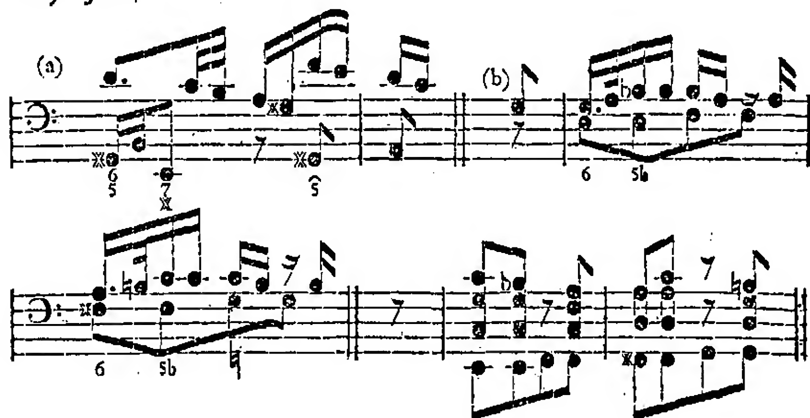
(e)

(f) (f)

(ff) (ff)

§. 18.

§. 18. **Die kurzen und unveränderlichen Vorschläge** werden nicht mitgespielet. Sie machen zwar **überhaupt** in der Begleitung keine Aenderung: wir wollen aber dennoch einige Exempel anführen, wo bey einer **langsamen Zeitmaasse** gewisse Vorsichten gebraucht werden müssen. Bey (a) kann zu dem zweyten gis weder $^{\flat 7}_{5\flat}$, noch der Sextenaccord, sondern blos die falsche Quinte und die Terz genommen werden. Bey (b) und (c) thun die Pausen gut; sie machen bey (b) in der Bewegung eine Veränderung, und die Vorschläge werden zugleich deutlich. Bey (c) sind die die Pausen nöthig, weil die mit den Grundnoten zugleich angeschlagenen Terzen ekelhafte Quintenschläge machen. Bey (d), wo viele Vorschläge hinter einander vorkommen, vermindert man ebenfalls durch Pausen den widrigen Zusammenklang, und bey (dd) mit zweystimmigen Vorschlägen lässet man die rechte Hand gar weg, weil es besser ist gar keine, als eine widrige Harmonie zu haben. Das Exempel bey (e) mit zweystimmigen Vorschlägen erfordert, aus den bey (b) angeführten Ursachen, auch Pausen:



ad.

§. 19.

§. 19. Wenn vor einer Grundnote ein Vorschlag stehet, so wird der Accord, welcher der Grundnote zukommt, mit dem Vorschlage zugleich angeschlagen: soll aber der letztere eine besondere Aufgabe haben, so muß man sie darüber setzen.

* *

Sechs und zwanzigstes Capitel.

Von rückenden Noten.

§. 1.

Durch **Rückungen** wird die gewöhnliche **Harmonie** entweder **vorausgenommen**, oder **aufgehalten**.

§. 2. **Langsame Rückungen**, welche die **Harmonie vorausnehmen**, machen in der Begleitung keine Veränderung. Der Accompagnist schlägt mit der Grundnote zugleich seine Ziffern an (a): wenn **dergleichen rückende Noten** aber die **Harmonie aufhalten**, so verfähret man, wie wir bey den Vorschlägen gesehen haben; bald spielet man das aufhaltende Intervall in der Begleitung mit, bald lässet man es weg, man vermindert die Harmonie und nimmt blos die Nebenziffern, welche sich mit der anschlagenden und folgenden Note vertragen (b), oder man pausiret gar (c), oder man spielet auch zuweilen alle rückende Noten mit (d). Bey (c) muß die rechte Hand aufgehoben werden, sobald das Dis in der Hauptstimme eintritt. Wenn das Exempel (d) langsam mit Terzen vorkommt (dd), so ist die Begleitung dreystimmig und dem Exempel gleich: ausser einer langsamen oder wenigstens gemäßigten Zeitmaasse aber wird es tasto solo gespielet. Dieses Exempel (d) ohne Terzen, und bey einem **geschwinden** Tempo, hat die Begleitung und Bezifferung von (e):

Z. E. (a) (b) (b) (c) (d) (dd) (e)

§. 3. **Geschwinde Rückungen** werden, nachdem ihre Beschaffenheit ist, mit vorausgenommener oder aufgehaltener Harmonie begleitet, aber niemals mitgespielet; sie mögen in der Haupt-

stimme

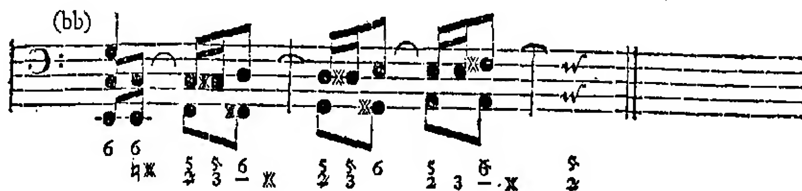
stimme oder im Basse stecken, so gehet der Accompagnist seinen gleichen Weg fort, und schläget bey folgenden Exempeln seine Accorde in Viertheilen an; hierdurch erhält die rechte Hand das Gleichgewicht des Tactes, wenn die rückende Noten im Basse liegen (a):

All. (a) (a)

§. 4. Die Begleitung der Rückungen durch halbe Töne muß besonders fein seyn, damit diese halben Töne ihre Deutlichkeit behalten, und der Uebellaut nicht befördert werde. Bey (a) wird zu der Grundnote f der Dreyklang ohne Octave genommen. Bey (b) bestehet die Begleitung in einer zierlichen Nachahmung der halben Töne (bb). Wenn die Harmonie stärker seyn soll, so kann man die Intervallen der Hauptstimme, nach Anweisung der Bezifferung bey (bb), mitspielen. Alle diese Exempel setzen ein langsames oder wenigstens gemäßigtes Tempo voraus:

p. (a)

(b)





Sieben und zwanzigstes Capitel.

Vom punctirten Anschlage.

§. 1.

Dieses Capitel kann nicht mit dem gehörigen Nutzen gelesen werden, wenn man sich nicht vorher das, was im **ersten Theile dieses Versuches** von dieser Manier abgehandelt worden ist, bekannt gemacht hat. Man wird vieles gar nicht, und das meiste unrecht verstehen: sobald man aber unsere Manier recht kennet, so siehet man gar leicht ein, daß sie in der Harmonie von Wichtigkeit seyn müsse.

§. 2. Der **punctirte Anschlag** kommt nur in Stücken vor, wo der Geschmack und der Affect den meisten Antheil haben, und wo also die Begleitung besonders fein seyn muß. Die der Grundnote eigentlich zukommende Harmonie wird durch diese Manier noch länger aufgehalten, als wir bey den Vorschlägen gesehen haben, weil in der Ausführung die Hauptnote der Hauptstimme erst nach dem letzten kurzen Nötgen dieses Anschlages eintritt. Die Stärke und Schwäche des Vortrages ist bey unserer Manier und den Vorschlägen einerley, folglich höret man die aufgehaltene Hauptnote schwach, und die Vorhaltung stark. Alle diese

Um-

Umstände solten billig, seit der Einführung dieser Zierde des Gesanges, in der Bezifferung eine genaue Andeutung deswegen veranlasset haben: aber wir müssen leider auch hier dasselbe beklagen, was wir schon bey den Vorschlägen gethan haben. Noch bis hieher haben die Bezifferer unsere Manier ihrer Achtsamkeit nicht werth geachtet.

§. 3. Bey der Begleitung einer Grundnote, worüber ein punctirter Anschlag vorkommt, hat man dieselben Hülfsmittel nöthig, welche schon bey den Vorschlägen angezeiget sind. Man ändert, man vermindert die vorgezeichnete Harmonie, zuweilen lässet man sie auch gar weg. Wenn unser Anschlag oft hinter einander vorkommt, und nur einigermaassen Harmonie verträget, so brauchet man, bey nicht gar langsamer Zeitmaasse, die Pausen nicht allezeit gerne, weil die dadurch entstehenden vielen Nachschläge in der rechten Hand den gezogenen Gesang leicht stöhren können.

§. 4. Die Harmonie, welche nachgeschlagen wird, tritt mehrentheils bey der zweyten Hälfte der Grundnote ein. Wenn die letztere von sehr langer Geltung ist, so wird ihre zweyte Hälfte noch einmal gleich getheilet, und die nachschlagende Harmonie erst in der letzten Hälfte angeschlagen.

§. 5. In folgenden Exempeln wird durch unsere Manier die Secunde des Grundtones vorgehalten. Bey den Exempeln dieses Capitels selbst ist wiederum die gewöhnliche Bezifferung, ohne Rücksicht auf den Anschlag, beygesetzet: bey der Ausführung aber folget die richtige Bezeichnung. Bey (a) wird bey dem ersten Viertheil zur Grundnote h pausirt, und der Sextquintenaccord nachgeschlagen. Unsere Manier ist bey (a) nach ihrer wahren Geltung abgebildet; bey (x) ist ihre gewöhnliche Schreibart zu sehen. Das Exempel (b) hat dieselbige Begleitung. Bey (c) wird zum h

ganz allein die Septime genommen und die Terz nachgeschlagen. Bey (d) wird die Septime und falsche Quinte, und nachher der Sextquintenaccord gegriffen. Bey (e), wenn die Begleitung schwach seyn soll, nimmt man die Septime allein und schläget die Terz nach: wenn aber der Vortrag mehr Harmonie verlanget, so kann man gleich zur Septime die Secunde mit anschlagen. Diese Anmerkung gilt bey allen Fällen von dieser Art. Bey (f) greift man die falsche Quinte allein, oder die Secunde mit dazu, nachdem es nöthig ist; die Sexte bleibet weg. Bey (g) wird pausirt und der Sextenaccord nachgeschlagen. Bey (h) nimmt man die Sexte und allenfalls die Secunde mit darbey. Bey (i) schläget man den Nonenaccord, und bey (ii) den Nonenquartenaccord an, und die gewöhnliche Auflösung folget darauf. Bey einem schwachen Vortrage können in beyden Fällen diese Accorde wegbleiben, indem man nach einer Viertheilpause den Dreyklang nimmt. Bey (k) und (l) kann die Quinte in Gesellschaft der Secunde, oder allein genommen werden. Bey (l) kann man auch, nach dem ersten Septimenaccorde, den durchgehenden Secundenaccord und den Dreyklang darauf greifen, und die Begleitung drey- oder vierstimmig einrichten, nachdem man es gut findet (x). Bey (m) schlägt man nach einer Achttheilpause die Quinte allein an, und die Terz nachher darzu. Bey (n) nimmt man entweder die Septime allein, und schlägt die übermäßige Sexte mit der Terz nach, oder man greift gleich zur Septime die Secunde mit, oder man pausiret ein Achttheil und schlägt darauf die $\frac{6}{3}$ an. Alle drey Arten von Begleitung sind gut, nachdem der Vortrag und Affect stark oder schwach ist. Bey (o) ist es am besten, daß man pausirt, und $\frac{6}{3}$ nachschläget. Bey (p) nimmt man blos die Sexte und und übermäßige Quarte, und lässet die Terz weg. Bey (q) machen die Pausen

in

in der Oberstimme den Anschlag deutlich; die Septime kann gleich eintreten. Bey (r) wird nach der Achttheilpause die Quinte allein, oder die Terz mit darzu angeschlagen, nachdem es nöthig ist. Bey (s) nimmt man die Septime und Quarte, und löset beyde Dissonanzen nachher auf.

(i)

(ii) (k)

(l) (x)
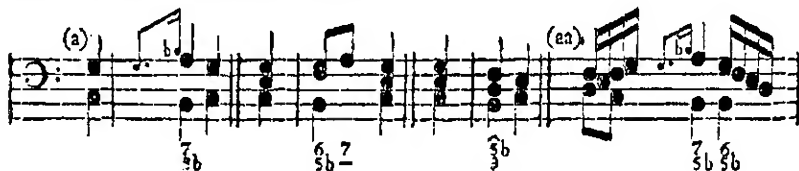
(m)

(n) (o)

t. s. 6 (p) (q)

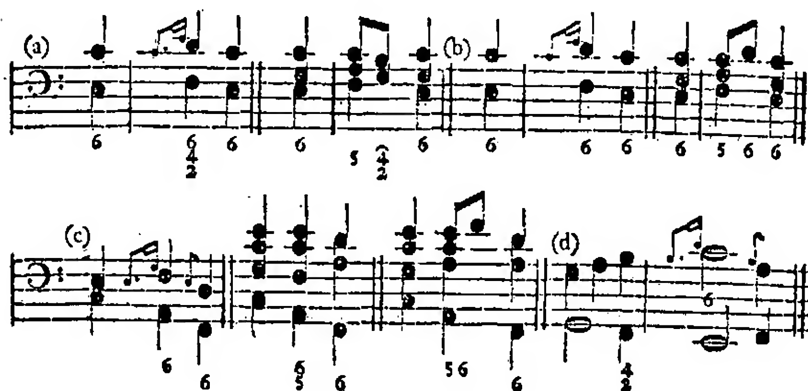
§. 6. Ausser diesen Vorhaltungen in der Secunde sind noch mehrere zu betrachten übrig. In folgenden Exempeln wird der **Septimenaccord** durch unsere Manier **aufgehalten.** Bey (a) kann man unter beyden Begleitungen wählen. Die erstere kann allenfalls vierstimmig eingerichtet werden. Das Exempel bey (aa), weil es aus geschwinden Noten bestehet und keinen Affect enthält, kann vierstimmig begleitet werden. Bey (b) vermehret die erste Note unseres Anschlages das Rauhe der anschlagenden vermin-

derten Septime; also pausirt man am besten ein Achttheil, und schläget $^{b7}_{5b}$ dreystimmig nach. Bey (c) kann man die beygesetzte Begleitung nehmen, oder statt $\hat{^{6}_{4}}$, eine Achttheitpause wählen, und darauf $^{7}_{5b}$ ohne Terz nachschlagen. Die zwey letztern Exempel bey (d) klingen widrig, ob sie gleich vorkommen. Der Endzweck des Gefälligen und Schmeichelnden ist durch unsere Manier hier verfehlet. Der Gedanke ohne die letztere klinget weit besser, und wenn ja eine Manier angebracht werden soll, so ist es der geschwinde Anschlag mit dem Terzensprunge. Man lässet am besten einen Theil unserer Manier bey der Begleitung durch eine Achttheilpause vorbeygehen und schläget $^{b7}_{5b}$ dreystimmig nach: hingegen bey dem ersten Exempel (d) kann man auch $^{5}_{3}$ dreystimmig nehmen. Das Exempel (e) ist deswegen nicht gut, weil durch unsere Manier der Satz einem platten Sextengange ähnlich, und die Septime, welche die Schönheit von diesem Satze ist, kaum gehöret wird. Man nimmt bey dem Eintritte der Manier die Terz allein, und zum letzten Viertheil die Sexte und Terz. Das Exempel (f), mit der schon vorherliegenden 5b, ist besser. Man nimmt $\hat{^{5}_{3}}$ dreystimmig und zum letzten Viertheil den Sextquintenaccord. Bey (g) kann man unter den zwoen Begleitungen wählen, oder bey dem Eintritt der Manier ein Achttheil pausiren, und zum zweyten Achttheil entweder $^{7}_{5}$, oder $^{7}_{3}$, beydes dreystimmig, anschlagen. Die Ursache von der Weglassung eines Intervalles bey dem letztern Septimenaccord ist die Schwäche des Vortrages, womit das letzte Nötgen unserer Manier, und die Hauptnote ausgeführet werden.



§. 7. Bey (a) wird der Secundenaccord durch unsern Anschlag aufgehalten. Diese lange Vorhaltung machet das

Exempel etwas widrig. Ein kurzer Anschlag thut hier besser. Man nimmt zum f den Dreyklang, und schläget den Secundenaccord nach. Die dreystimmige Begleitung ist hier die beste. Bey (b), (c) und (d) wird der **Sextenaccord aufgehalten.** In dem Exempel (b) wird der Dreyklang genommen, und der Sextenaccord nachgeschlagen. Man kann auch zu dem f blos die Terz nehmen, und nachher die Sexte. Bey (c) hat man unter den beygefügten Begleitungen die Wahl, wenn man eine Achttheilpause nicht brauchen will. Das Accompagnement von (d) ist dem bey (b) gleich. Die Exempel von (dd) wo der **dreystimmige Satz** $\begin{smallmatrix}8\\6\end{smallmatrix}$ **aufgehalten** wird, werden auf einerley Art begleitet. In den noch übrigen hierunter angeführten Exempeln wird der **Dreyklang aufgehalten.** Bey (e) ist einerley Begleitung, nemlich $\begin{smallmatrix}7&8\\2&3\end{smallmatrix}$ dreystimmig, oder eine Achttheilpause mitdem nachgeschlagenen Dreyklange. Bey (f) nimmt man entweder $\begin{smallmatrix}7&8\\4&3\end{smallmatrix}$ dreystimmig, oder man pausirt ein Achttheil und schlägt den Dreyklang nach. Bey (g) wird der Nonenaccord mit seiner Auflösung genommen. Bey (h) findet der Nonenquartenaccord Statt und wird nachher aufgelöset. Bey (i) wird $\begin{smallmatrix}7\\5\end{smallmatrix}$ und nachher $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ genommen.
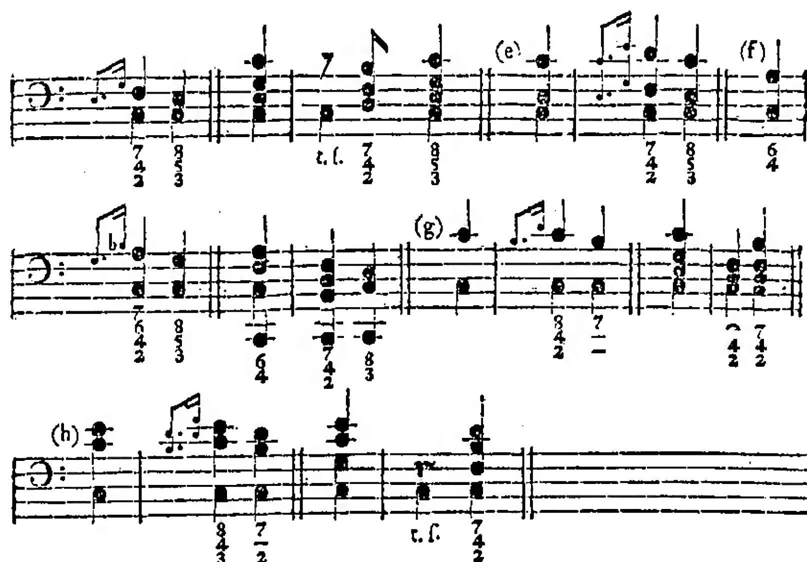


§. 8. Bey (a) und (b) wird der Sextquintenaccord durch unsere Manier aufgehalten. Unter den dreyen beygefügten Begleitungen zu (a) kann man wählen; ingleichen unter den zweyen bey (b). Bey den übrigen Exempeln wird der Accord der

der grossen Septime verzögert. Das Exempel (c) thut mit dem kurzen Anschlage besser als mit dem punctirten. Der letztere klinget wegen der lange vorgehaltenen Octave leer, und die Begleitung muß es wieder gut machen; beyde Arten von Accompagnement sind gut. Bey (d) und (e) ist die Begleitung einerley, und kann drey und vierstimmig genommen werden. Bey (f) nimmt man den vierstimmigen Accord der grossen Septime gleich bey dem Eintritt der Manier; die Hauptstimme muß die Begleitung in diesem Exempel übersteigen, damit die Sexte und Septime zerstreuet liegen. Bey (g) und (h) thut der kurze Anschlag besser, als der punctirte. Bey (g) verlanget das Ohr ohne Pause, gleich bey dem Eintritte der Manier, Harmonie; bey (h) findet eine Viertheilpause statt.

(a) 5b 6 5b 6 4 5b 3

6 4 3 (b) 6 6 5b 6 6 6 6 6 6 4 3 5b 6

(c) 7 4 2 8 5 3 7 4 2 8 5 3 4 2 7 4 2 8 5 3 (d)
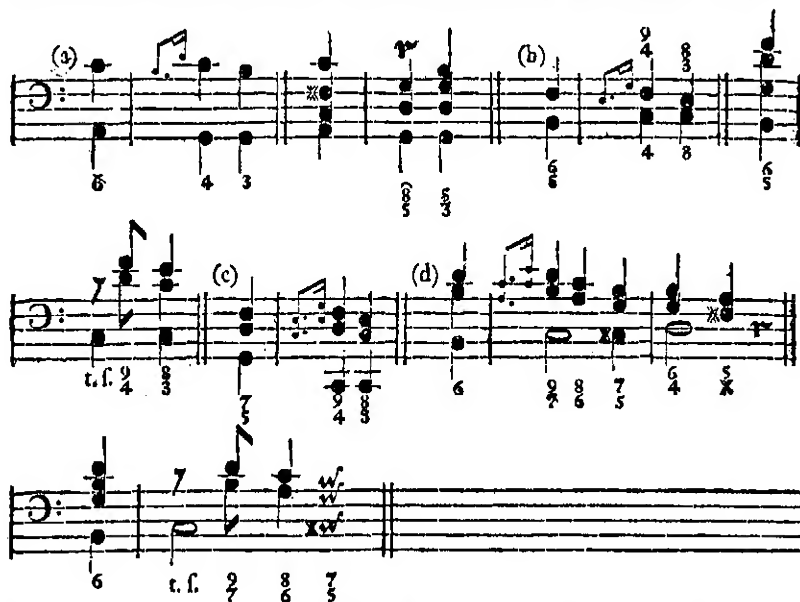


§. 9. In folgenden Exempeln wird der Sextquartenaccord durch den Anschlag aufgehalten. Bey (a) hat man unter dreyen Begleitungen die Wahl. Die zwo erstern können drey- und vierstimmig eingerichtet werden; die dritte bleibet bey zwoen Stimmen und ist die schwächste. Die erstere kann in einer andern, als in der vorgeschriebenen Lage, nicht wohl gebraucht werden. Bey (b) nimmt man die beygesetzte Begleitung, wenn man bey dem zweyten c keine Achttheilpause anbringen will. Diese letztere ist bey (c) nöthig. Das Accompagnement zu (d) muß in der angezeigten Lage bleiben; ausserdem kann man den Eintritt der Manier durch eine Achttheilpause vorüber gehen lassen. Bey (e) und (f) ist die letztere von Nothwendigkeit. Wenn bey (d), (e) und (f), statt der ersten Grundnote fis, c mit dem Dreyklange vorkommt, so bleibet man bey den vorgeschriebenen Begleitungen.

3. E.

(a) (b) (c) (d) (e) (f)

§. 10. Bey (a) und (b) wird der **Quintquartenaccord aufgehalten.** Das Exempel (a) ist deswegen nicht gut, weil die Schönheit der angebrachten Dissonanz durch die Länge unserer Manier mehrentheils verlohren gehet. Ein kurzer Anschlag thut hier besser. Die Begleitung kann nicht anders seyn, als wie sie vorgeschrieben ist; oder man müste bey dem ersten g ein Achttheil pausiren, und den ganzen Quintquartenaccord nachschlagen. Bey (b) ist die Begleitung einerley, das erste c mag 4, oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{2}{4}$ über sich haben. Das Accompagnement zu (c) ist dasselbige. Bey (b) und (c) wird der **Quartnonenaccord**, und bey (d) der

der Septimennonenaccord aufgehalten. Die Begleitung des letztern Exempels kann drey- und vierstimmig seyn. Bey dem Eintritt der Manier pausirt man ein Achttheil, und schlägt $\frac{9}{7}$ nach.





Acht und zwanzigstes Capitel.

Vom punctirten Schleifer.
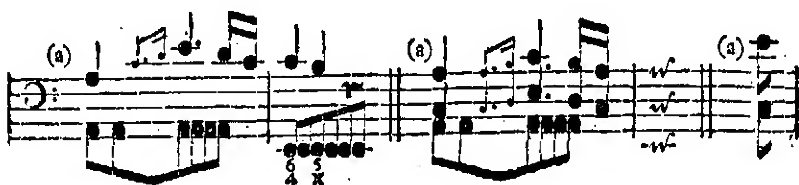
§. 1.

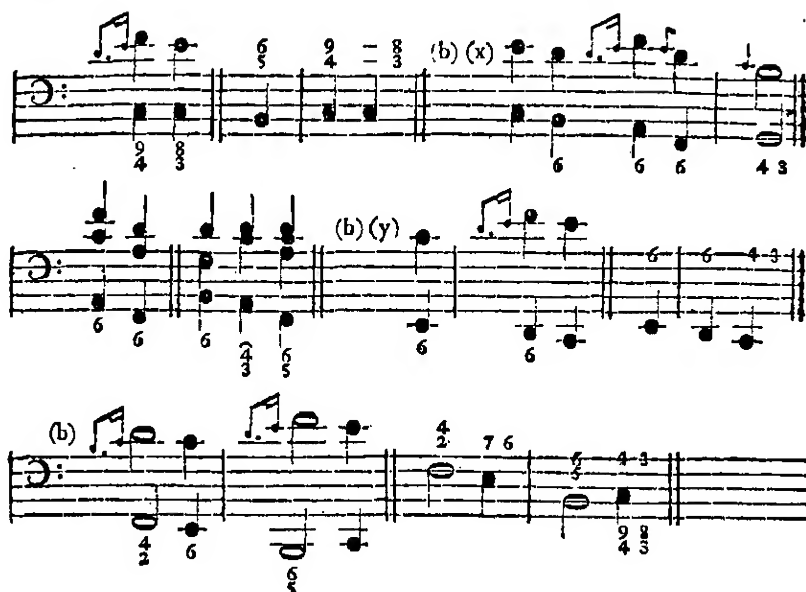
Was bey dem vorigen Capitel in den zwey ersten Paragraphen von der unentbehrlichen Kenntniß des punctirten Anschlages aus dem ersten Theile dieses Versuchs, in Ansehung des wich-

wichtigen Antheils, welchen diese Manier an der Harmonie nimmt, und von der daraus folgenden nothwendigen Bezeichnung derselben gesaget worden ist, kann mit allem Rechte auch von dem punctirten Schleifer gesagt werden.

§. 2. Dieser letztere kommt zwar nicht so oft vor, als die zwo Manieren, welche wir schon abgehandelt haben: doch wird die Harmonie zuweilen durch unsern Schleifer hier noch länger aufgehalten, als dort. Der Affect, mit welchem die punctirten Schleifer zuweilen vorgetragen werden, und wo alsdenn bey der ersten punctirten Note länger, als gewöhnlich, angehalten wird, nöthiget den Begleiter in diesem Falle, der Aufgabe, welche nach unserer Manier folget, noch die Hälfte von ihrer Geltung abzuziehen, und sie dem vorhergehenden Accord zuzulegen. In der sechsten Tabelle unter der drey und neunzigsten Figur des ersten Theils von diesem Buche finden wir einige Exempel, wobey die Ausführung unserer Manier sehr verschieden ist. Wir werden die dadurch verursachte Veränderung in der Begleitung jedesmal in den folgenden Exempeln anführen.

§. 3. Bey allen hierunten vorgebildeten Fällen bleibet man in der Begleitung bey den vorgeschriebenen Aufgaben, ob sie schon ohne Rücksicht auf unsere Manier hingesetzet sind; blos ein gewisser Vortrag dieser Manier kann eine kleine Aenderung veranlassen, wie wir unten angemerkt haben:
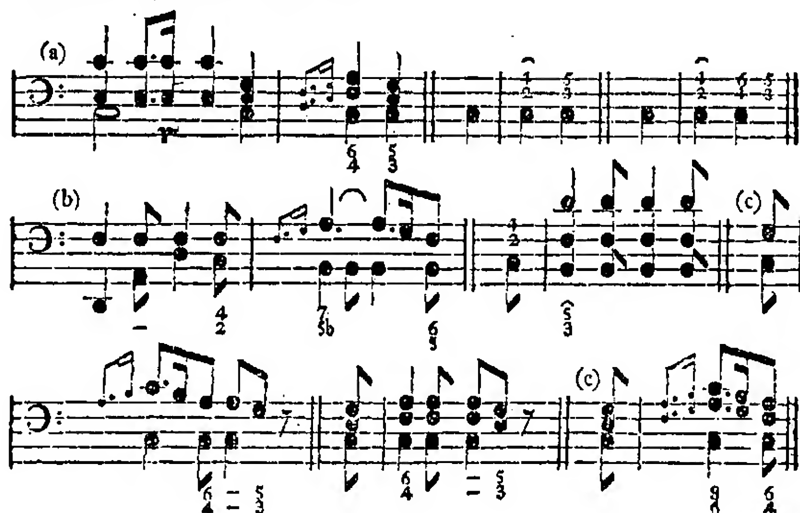




In den obigen Exempeln wird bey (a) die Begleitung nicht verändert, wenn auch noch so lange bey dem Schleifer angehalten wird: bey (b) hingegen verfähret man nach der Vorschrift, welche gleich auf das Exempel folget, wenn das erste Nötgen unserer Manier noch bey der folgenden Grundnote anhält. Bey (b) (x) klinget die vorhaltende Quarte in dem punctirten Schleifer nicht gut, ob man sie schon zuweilen in der Ausführung höret. Wenn unsere Manier nebst der Hauptnote zusammen nicht mehr, als die Geltung einer Viertheilnote, beträgt, oder wenn das punctirte Nötgen d noch bey der letzten Grundnote dieses Tactes vorhält, so kann die Wirkung paßiren: ausserdem aber nicht wohl, wenn nemlich in der Eintheilung beyde f in der Hauptstimme und in dem Basse zugleich zum Gehör kommen. Diese leere Octave nebst der vorher-

hergegangenen nüchternen Quarte machen hintereinander unangenehme Zusammenklänge. Die Ausführungen dieses Exempels (b) (x) mögen indessen seyn, wie sie wollen, so verfähret man dreystimmig und nimmt die Sexte und Terz, oder auch die Quarte und Terz, wie wir beydes angemerkt haben. Bey (b) (y) darf von Rechtswegen die leere Octave nicht zu lange vorgehalten werden: wenn es aber dennoch geschiehet, und das f zur letzten Grundnote c anschläget, so wird zu diesem c, statt des Dreyklanges, 4 3 genommen.

§. 4. In folgenden Exempeln würde das Accompagnement widrig ausfallen, wenn man es nach der gewöhnlichen Vorschrift einrichten wolte: man muß also in der Bezifferung eine Aenderung treffen. Diese letztere ist hinter jedem Exempel beygefüget, die gewöhnliche Bezeichnung ist bey den Exempeln selbst angemerket. Wo der ausserordentlich langsame Vortrag der Manier eine Aenderung veranlasset, da ist sie in der letzten Ausführung des Exempels abgebildet.



(d)

t. s. 5

(e)

(f)

(f)

(g)

(g)

(h)

(i)

Bey (b) vermindert der Schleifer die Härte der anschlagenden Septime. Ob diese letztere gleich in der Harmonie vorher schon da ist, so thut man doch wohl, wenn man sie in der Begleitung wegläsſet, und blos die falsche Quinte und Terz zu der Manier und zu dem ganzen Tacte durch anschläget. Beyde Exempel von (c) haben einerley Accompagnement. Bey (d) kann, wegen der Sexte, womit der Schleifer eintritt, der Dreyklang nicht genommen werden: da nun dem ohngeacht der Dreyklang und kein anderer Accord dieser Grundnote zukommt, so nimmt man entweder blos das Intervall, welches der Sextenaccord ausser der Octave mit dem Dreyklange gemein hat, nemlich die Terz, oder man schlägt die Grundnote allein an. Wenn sich mit diesem Exempel ein Stück anfängt, so ist es am besten, daß der Baß bey dieser Manier pausiret Wenn bey (e) der Schleifer gewöhnlich lang ist, daß nemlich in der Hauptstimme das g mit dem letztern h in dem Basse zugleich eintritt, so schläget man mit der rechten Hand zu diesem letztern Viertheil des Tactes den vollen Sextquintenaccord noch einmal an: wenn aber das erste kleine punctirte Nötchen in unserer Manier noch bey dem letztern h der Grundstimme anhält, so muß die Begleitung so eingerichtet werden, wie sie neben dem Exempel abgebildet ist. Beyde Exempel (f) haben die zwischen inne stehende Begleitung. Bey (g) muß gleich bey dem zweyten Viertheil der Sextquartenaccord in beyden Exempeln eintreten. Bey (h) nimmt man den Terzquartenaccord, und bey (i) die dreystimmige Aufgabe $\frac{6}{4}\ \frac{-}{3}$; wenn bey diesem letztern Exempel die erste Note des Schleifers länger als gewöhnlich, gehalten wird, so wird die Terz erst bey dem letzten Achttheile des Tactes nachgeschlagen, und die Sexte noch einmal dazu wiederholet, wie wir in der letzten Ausführung angemerket haben.



Neun und zwanzigstes Capitel.

Vom Vortrage.

§. 1.

Es ist ein Irrthum wenn man glaubt, daß sich die Regeln des guten Vortrags blos auf die Ausführung der Handsachen erstrecken. Man hat alles dasjenige, was im **ersten Theile dieses Versuchs** vom Vortrage abgehandelt worden ist, und wohin ich meine Leser verweise, auch bey dem Accompagnement in gewissen Umständen zu beobachten. Das letztere nimmt noch mehrern Antheil an den Regeln des guten Vortrages, als die Ausübung der Handsachen, weil ein Begleiter nicht nur seine vorgeschriebenen Grundnoten dem wahren Inhalt gemäß ausführen muß, sondern noch überdem wegen der Stärke und Schwäche, und wegen der Höhe und Tiefe der Harmonie vernünftige Einrichtungen zu machen hat. Wir haben uns darüber schon **in dem 19ten Paragraph der Einleitung** erkläret, und von einem Accompagnisten gefordert, daß er jedem Stücke, welches er begleitet, die ihm zukommende Harmonie mit dem rechten Vortrage **in der gehörigen Stärke und Weite** gleichsam anpassen soll.

§. 2. Je wenigerstimmig ein Stück ist, je feiner muß die Begleitung dabey seyn. Ein Solo, oder eine Soloarie giebet also die beste Gelegenheit, einen Accompagnisten zu beurtheilen. Hier muß man die meiste Vorsicht anwenden, damit die Absichten der Hauptstimme gemeinschaftlich erreichet werden. Ich weiß nicht, ob dem Begleiter alsdenn nicht noch mehr Ehre gebühre, als dem, der begleitet wird. Dieser letztere kann vielleicht lange Zeit

zuge-

zugebracht haben, um sein Stück, welches er nach jetziger Mode selbst verfertiget haben muß, gut heraus zu bringen, und darf dennoch deswegen noch nicht auf den Beyfall verständiger Zuhörer gewisse Rechnung machen, weil sein Vortrag durch eine gute Begleitung erst belebet werden soll. Der Accompagnist hingegen hat manchmal kaum so viele Zeit, das ihm vorgelegte Stück nur flüchtig anzusehen, und muß demohngeachtet aus dem Stegreife alle die Schönheiten unterstützen und befördern helfen, welche mit so vieler Mühe und Zeit ausstudiret sind. Der Solospieler oder der Sänger behält indessen alles Bravo gemeiniglich für sich, und giebet seinem Begleiter nichts davon ab. Er hat Recht, weil er den Schlendrian kennet, vermöge dessen ihm dieses Bravo eigenthümlich und ganz allein gegeben wird.

§. 3. Die Schönheit eines guten Accompagnements bestehet nicht in vielen bunten Figuren und einem starken Geräusche, welches man ohne Vorschrift erfindet. Hierdurch kann der Hauptstimme leicht Tort geschehen; man benimmt ihr die Freyheit allerley Veränderungen bey dem Wiederholen, und auch ausserdem anzubringen. Der Begleiter kann zuweilen am meisten hervorragen, und die Achtsamkeit verständiger Zuhörer auf sich ziehen, wenn er in seinem ganz gelassenen Accompagnement eine blosse Festigkeit und edle Einfalt blicken lässet, und dadurch den glänzenden Vortrag der Hauptstimme nicht stöhret. Ihm darf nicht bange seyn, daß man ihn bey dem Zuhören deswegen vergißt, weil er nicht alle Augenblicke mit lärmet. Nein, einem verständigen Zuhörer kann nicht leicht etwas entwischen; in den Empfindungen seiner Seele sind Melodie und Harmonie jederzeit untrennbar. Erfordert es die Gelegenheit und der Character eines Stückes, so kann der Begleiter alsdenn seinem aufgehaltenen Feuer allenfalls den Zügel schiessen lassen, wenn die Hauptstimme pausiret, oder simple Noten

vorträget. Es wird jedoch hierzu viele Geschicklichkeit und Einsicht in den wahren Inhalt eines Stückes erfordert, und man kann schon mit einem Accompagnemente zufrieden seyn, welches blos die Anforderungen, auch ohne ausdrückliche Andeutung, erfüllet, welche im 19ten Paragraph der Einleitung geschehen sind. Wir werden zu dem Ende in diesem Capitel, und in der Folge fortfahren, unsere Anmerkungen nebst der Reinigkeit zugleich hauptsächlich mit auf das Feine der Begleitung zu richten.

§. 4. Es ist zuweilen nöthig, und dem Begleiter nicht eben unanständig, sich vor der Ausführung eines Stückes mit dem, der die Hauptstimme vorzutragen hat, zu besprechen, und dem letztern die Freyheit wegen der Einrichtung des Accompagnements zu überlassen. Einige wollen den Begleiter sehr eingeschränkt wissen, einige aber nicht. Man gehet also durch eine vorher genommene Abrede den sichersten Weg, weil die Meynungen verschieden sind, und die Hauptstimme zu wählen hat.

§. 5. Wir machen unter den Gegenständen des Vortrages den Anfang bey der Stärke und Schwäche, und finden, daß der Flügel mit einer Tastatur unter allen Instrumenten, worauf man den Generalbaß spielet, den Begleiter wegen des Forte und Piano am meisten in Verlegenheit setzet. Es bleibet ihm hier nichts übrig, als daß er durch eine verstärkte und verminderte Harmonie diese Unvollkommenheit des Instruments zu verbessern suchet. Man muß sich alsdenn in acht nehmen, damit keine nöthige Ziffer ausgelassen, und keine unrechte verdoppelt werde. Einige nehmen zur Herausbringung des Piano einen ganz kurzen Anschlag der Tasten noch mit zur Hülfe: allein der Vortrag leidet hierbey erstaunlich, und selbst unter den abgestossenen Noten vertragen die wenigsten diesen so gar kurzen Druck. Durch einen seltenern Anschlag mit der rechten Hand, bey durchgehenden Noten, kann

man

man noch eher die Stärke der Begleitung schwächen. Die schöne Erfindung unsers berühmten Herrn **Holefelds**, wodurch man seit kurzem alle Register des Flügels **in währendem Spielen**, vermittelst eines leichten Fußtrittes ab- und anziehen kann, hat die Flügel überhaupt, und besonders diejenigen, welche nur ein Manual haben, vollkommener gemachet, und die Schwierigkeit, wegen des Piano, bey den letztern glücklich gehoben. Es wäre zu wünschen, daß alle Flügel in der Welt zur Ehre des guten Geschmacks so eingerichtet würden.

§. 6. Dieser Erfindung ungeachtet behält das **Clavicord** und das **Fortepiano** wegen der mancherley Art, die Stärcke und Schwäche **allmählig** vorzutragen, vor den Flügeln und Orgeln vieles voraus. Das Pedal bey den letztern thut seine guten Dienste, wenn die Noten in der Grundstimme nicht zu geschwinde sind, und der Baß durch ein sechzehnfüßiges Register durchdringender gemacht werden kann. Ehe man aber den Gesang der Grundstimme verstümmelt, weil die Noten nicht alle mit den Füssen heraus gebracht werden können: so thut man besser, wenn man das Pedal wegläßet, und die Grundnoten blos mit der linken Hand spielet.

§. 7. Die Regeln, welche man **überhaupt** wegen des **Forte** und **Piano** bey einer Orgel und einem Flügel mit zwo Tastaturen geben kann, sind folgende: Das Fortißimo und das Forte wird auf dem stärkern Manuale genommen. Bey jenem können die consonirenden Accorde ganz, und bey den dissonirenden, nur die Consonanzen daraus in der linken Hand mit gegriffen werden, wenn es die Ausführung der Grundnoten erlaubet. Diese Verdoppelung muß alsdenn nicht in der Tiefe, sondern nahe an der rechten Hand geschehen, damit die Harmonie beyder Hände zusammen gränze, und kein Zwischenraum entstehe, zu geschweigen,

daß widrigenfalls durch die brummende Tiefe eine ekelhafte Undeutlichkeit verursachet würde. Die blosse Verdoppelung der Grundnoten mit der Octave in der linken Hand ist ebenfalls von einer durchdringenden Wirkung, und alsdenn unentbehrlich, wenn diese Noten nicht sehr geschwind sind, und leicht heraus gebracht werden können, dabey aber einen gewissen Gesang enthalten, welcher eine ziemliche Weite einnimmt. Bey Fugen, wenn das Thema eintritt, bey Nachahmungen, welche stark vorgetragen werden sollen, thut diese Verdoppelung der Grundnoten sehr gut. Wenn aber bey einem Thema, oder überhaupt bey einem Gedanken, welcher einen besondern Ausdruck erfordert, einige bunte Figuren vorkommen, welche mit einer Hand in Octaven nicht wohl heraus gebracht werden können: so verdoppelt man wenigstens die Hauptnoten, und spielet die übrigen einfach (a). Hierdurch behält die rechte Hand ihre Harmonie, welche bey contrapunctischen Sachen nicht wohl gemisset werden kann. Bey dem mezzo forte kann die linke Hand mit den Baßnoten allein auf dem stärkern Manuale bleiben, indem die rechte auf dem schwächern ihre Harmonie vorträget. Bey dem Piano spielen beyde Hände auf dem schwächern Manuale. Das Pianißimo wird auf eben dieser Tastatur durch die Verminderung der Harmonie heraus gebracht. Man muß, um diesen Vorschriften genug zu thun, das Ohr beständig mit zu Hülfe nehmen, weil die Andeutungen nicht allezeit genau beygesetzet sind, und weil auch oft die Schwäche und Stärke des Vortrages von der Willkühr des Ausführers der Hauptstimme abhänget.



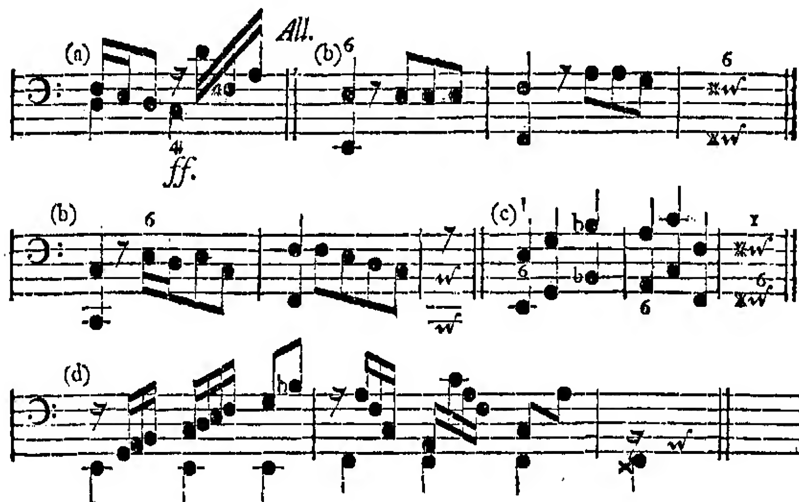
§. 8. Ein Begleiteiter muß genau Achtung geben, ob derjenige, den er begleitet, mit seiner Stimme, oder mit seinem Instrumente die Höhe und Tiefe gleich stark habe, und ob die Töne der Hauptstimme in der Ferne und in der Nähe gleich deutlich klingen. Ist dieses letztere nicht, so muß man die Begleitung, auch ohne ausdrückliche Andeutung, so einrichten, damit die schwachen Töne durch ein zu starkes Accompagnement nicht bedecket werden. Man weiß z. E. von der Queerflöte, daß sie in der Höhe weit durchsticht, in der Tiefe aber nicht, ohngeachtet sie übrigens von gleichem Tone seyn kann.

§. 9. Man muß, wegen der Stärke, das Forte im Tutti vom Forte im Solo wohl unterscheiden. Das letztere muß in einem genauen Verhältniß mit der Stärke der Hauptstimme stehen; das erstere hingegen kann schon stärker seyn.

§. 10. Wenn sich die Modulation ändert, so giebt man es durch eine Verstärkung in der Begleitung zu erkennen. Wenn der Vortrag alsdenn z. E. fortißimo seyn soll, so nimmt man beyde Hände voller Harmonie, bricht die letztere von unten hurtig herauf, und lässet hernach in der linken Hand blos die Grundnote mit ihrer Octave, in der rechten Hand aber alle Ziffern liegen (a). Wenn gewisse Gänge durch eine Versetzung wiederholet werden, so verdoppelt man mit der linken Hand blos die Hauptgrundnoten zu mehrerer Deutlichkeit (b). Sind diese Gänge so beschaffen, daß sie ganz durch mit der Octave mitgespielet werden können, so unterscheidet man solche Hauptnoten durch eine verstärkte Harmonie, allenfalls mit beyden Händen. Die Noten bey (c) mit einem darüber gesetzten Striche sind es, von denen hier die Rede ist. Ausser der guten Ausnahme dieses Forte, bekommen bey kurzen Pausen die vorschlagenden Noten dadurch ein besonderes Gewichte, und die Mitspielenden eine grosse Erleichterung, weil bekann-

ter-

termaassen dergleichen kurze Pausen, ausser dem Clavier, viele Schwierigkeiten machen (d). Diese letztere Anmerkung erstrecket sich auf alle Gelegenheiten, wo kurze Pausen vorkommen.



§. 11. Die erste Note nach einer Fermate oder Generalpause schläget man gerne stark an. Wenn auch schon piano unter dieser Note stehen solte, so giebet man ihr dennoch durch einen mäßig starken Anschlag einen Nachdruck. Diese Freyheit des Vortrages ist alsdenn besonders nöthig, wenn der vorhergegangene Stillstand von dem Basse allein zuerst gebrochen wird. Es ist besser, daß man alsdenn eine Note etwas stärker, als es eigentlich seyn solte, anschläget, und dadurch die Mitspielenden in der Ordnung erhält: als wenn man aus einer übertriebenen Genauigkeit dieses, denen übrigen Mitmusicirenden, wegen der gehörigen Nachfolge, unentbehrliche Zeichen weglassen, und dadurch wagen wolte, daß ein ansehnlicher Theil vom Stücke, wo der Com-

Componist oft eine besondere Schönheit angebracht hat, durch eine Unrichtigkeit verdorben würde. In dergleichen Fällen ist der erste Anfänger der Führer, und wenn es auch die Bratsche trift.

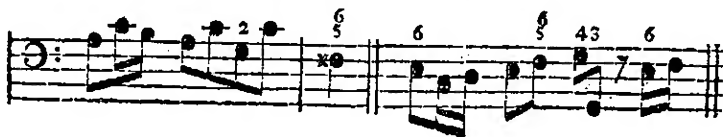
§. 12. Die Noten, welche in eine Schlußcadenz einleiten, werden stark vorgetragen, wenn es auch nicht ausdrücklich angedeutet ist. Man giebet der Hauptstimme dadurch zu verstehen, daß man eine verzierte Cadenz erwarte, und daß man deswegen anhalten werde. Dieses Zeichen ist besonders bey dem Allegro nothwendig, weil die verzierten Cadenzen bey dem Adagio mehr eingeführet sind, als bey jenem. Die Hauptstimme pfleget oft in diesem Falle die letzten Noten vor der Schlußcadenz durch ein schleppendes Forte vorzutragen, damit die Begleiter vorher wissen, daß die Cadenz verzieret werden soll.

§. 13. Wenn die Hauptstimme eine lange Aushaltung hat, welche nach den Regeln des guten Vortrages mit einem Pianißimo anfängt, bis auf ein Fortißimo allmählig anwächset, und wieder nach und nach bis auf ein Pianißimo abnimmt: so richtet sich der Begleiter hiernach auf das genaueste. Er wendet alle Künste, das Forte und Piano herauszubringen, so viel ihm möglich ist, an. Er wächst und fällt zugleich mit; nicht mehr, nicht weniger.

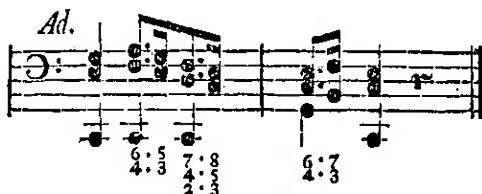
§. 14. Bey Gelegenheit der **abgestossenen** und **gezogenen Noten** merken wir an, daß man bey den Accorden, wozu die Grundnoten nicht ausdrücklich abgestossen werden sollen, nicht nöthig hat, alle Stimmen auf das neue anzuschlagen. Die Intervallen, welche im vorhergehenden Accorde schon da sind, und im darauf folgenden liegen bleiben können, lässet man liegen. Durch diesen Vortrag, wenn er zumal mit fliessenden Progressionen in der besten Lage vergesellschaftet ist, erhält die Begleitung eine singende Wirkung. Bey gezogenen Noten ist er unentbehrlich. Aus dieser guten Ursache sind die meisten Exempel dieses

Buches in dergleichen Ausführung vorgebildet worden, damit die Lernenden beyzeiten an diese Art von unterhaltendem Vortrage gewöhnet, und vor dem so gewöhnlichen als ekelhaften Gehacke bey dem Generalbasse bewahret werden. Wenn die Zeitmaasse so sehr langsam, und das Instrument worauf man spielet, so ungemein schlecht ist, daß die liegen gebliebenen Intervallen nicht hinlänglich nachklingen: so ist alsdenn ein wiederholter Anschlag nöthig. Auf den Orgeln brauchet man diese Nothhülfe nicht.

§. 15. Der Vortrag der Sechzehntheile in den unten folgenden Exempeln klinget im Adagio sehr matt, wenn keine Puncte darzwischen stehen. Man thut also wohl, wenn man bey der Ausführung diesen Mangel ersetzet. In der Schreibart der punctirten Noten überhaupt fehlet es noch sehr oft an der gehörigen Genauigkeit. Man hat daher wegen des Vortrags dieser Art von Noten eine gewisse Hauptregel festsetzen wollen, welche aber viele Ausnahme leidet. Die nach dem Punct folgenden Noten sollen nach dieser Regel auf das kürzeste abgefertiget werden, und mehrentheils ist diese Vorschrift wahr: allein bald machet die Eintheilung gewisser Noten in verschiedenen Stimmen, vermöge welcher sie in einem Augenblicke zusammen eintreten müssen, eine Aenderung; bald ist ein flattirender Affect, welcher das diesen punctirten Noten sonst eigene Trotzige nicht verträget, die Ursache, daß man bey dem Puncte etwas weniger anhält. Wenn man also nur eine Art vom Vortrage dieser Noten zum Grundsatze leget, so verliehrt man die übrigen Arten.



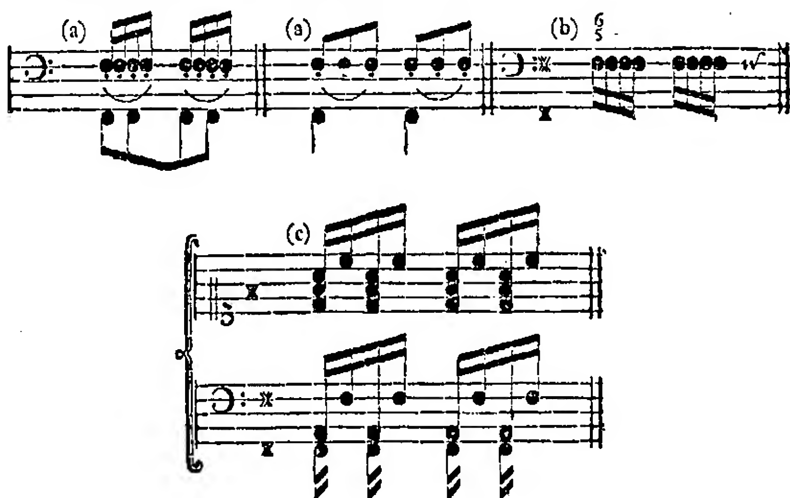
§. 16. Unter die noch fehlenden Signaturen gehören hauptsächlich die Puncte, welche zwischen den Ziffern mit eben dem Recht stehen solten, mit welchem man sie zwischen den Grunndnoten antrift. Man muß sich wundern, daß man noch bis jezo bey der Bezifferung diese Puncte übergangen hat, ohngeachtet bey dem jetzigen feinen Geschmacke ihre Nothwendigkeit gar sehr einleuchten muß. Wie viele Ungleichheiten können nicht bey dem Mangel dieser Puncte wegen der Auflösungen vorgehen! Wie sehr leidet oft nicht ausserdem der Vortrag und das Genie eines Stückes, und wie unendlich aufmerksam muß nicht das Ohr seyn, um keine Fehler zuzulassen! Folgendes Exempel mag einen Beweis von meiner Meynung abgeben:



§. 17. Wenn bey einem langsamen Tempo viele geschleifte Grundnoten auf einer Stufe hintereinander vorkommen, und man will sie mit der tiefern Octave verdoppeln: so geschiehet dieses nur bey der ersten und dritten, oder in den Triolen blos bey der ersten. Die untersten verdoppelten Noten werden alsdenn ausgehalten (a). Wenn dergleichen Noten aber geschwind und abgestossen ausgeführet werden sollen, damit sie ein starkes Geräusche machen (b): so kann man nach der bey (c) abgebildeten Art vom Vortrage verfahren. Gar lange dürfen dergleichen Paßagien nicht dauern, sonst werden die Hände zu steif und zu müde. Man thut alsdenn besser, wenn man sie wie andere Trommelbässe spielet, und

der

der deswegen im ersten Theile dieses Versuchs, in der Einleitung, in einer Note gegebenen Vorschrift folget.
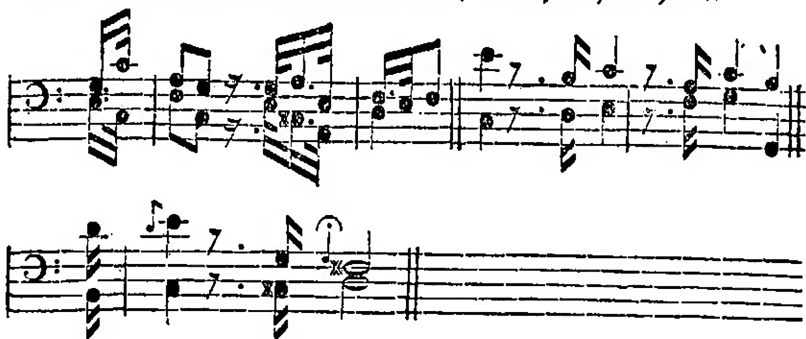


§. 18. Wenn bey einem Concert, oder überhaupt bey einem vielstimmigen Stücke der Baß mit allen Ripienstimmen eine Aushaltung hat, da unterdessen die Hauptstimme ihre besondere Bewegung beybehält, auch solche wol gar zuweilen durch Rückungen verändert: so thut der Accompagnist wohl, wenn er zur Aufrechthaltung des Tactes, und zur Sicherheit der übrigen Mitmusicirenden die Tacttheile mit der rechten Hand harmonisch anschläget, ob sich auch schon die Harmonie bey der Aushaltung nicht ein einziges mahl verändern solte. Hat der Baß ganz allein eine lange Aushaltung, so kann man die auszuhaltende Grundnote alsdenn einfach wieder anschlagen, wenn sie nachzuklingen beynahe aufgehöret hat. Nur muß dieses nicht, wie man zu sagen pfleget, wider den Tact geschehen. Bey den geraden Tacten

Tacten kann diese Wiederholung im Anfange und in der Mitte geschehen, nachdem die Tactart viele Theile hat, und nachdem das Tempo langsam oder geschwinde ist. Bey den ungeraden Tacten findet dieser wiederholte Anschlag nur im Niederschlagen Statt: kommt aber im währenden Aushalten ein Forte vor, nachdem ein Piano vorhergegangen ist, so kehret man sich nicht an die angeführte Tacteintheilung, sondern schläget, so viel man abmerken kann, gleich bey dem Eintritt des Forte die Grundnote nebst der Harmonie mit beyden Händen, und wenn ein Fortißimo angezeiget ist, mit vollen Händen an. Auch hier kann man, wegen Mangel an Zeichen, den Eintritt der Stärke und Schwäche bey der Grundnote und ihren Ziffern nicht pünctlich andeuten.

§. 19. Wenn mit dem Basse zugleich mehrere Stimmen die vorgeschriebenen Noten **gerissen** (pizzicato) auszuführen haben, so pausirt der Clavierist, und überlässet diesen Vortrag dem Violoncell und Contraviolon. Trift aber dieses pizzicato blos die Grundstimme, so spielet der Accompagnist seine Noten mit der linken Hand allein, und stösset sie ab: es sey dann, daß der Componist **aus guten Ursachen** Ziffern über die Noten gesetzet hätte, so träget man mit der rechten Hand auch die Harmonie abgestossen vor. Wenn der Vortrag des pizzicato und coll'arco nur mit wenigen Noten abwechselt: so muß jenes von diesem durch einen sehr merklichen Vortrag unterschieden werden, es geschehe nun durch ein gänzliches Pausiren, durch ein abgestossenes tasto solo oder unisoni, oder durch einen kurzen Anschlag der Harmonie. Wenn bey dieser Nothwendigkeit des Abstossens in der Hauptstimme Vorschläge vorkommen, welche man in der Begleitung sonst nicht übergehet, so spielet man sie nicht mit, sondern nimmt blos die übrigen dazu gehörigen Ziffern, weil der geschleifte Vortrag der Vorschläge und Abzüge sich mit dem Abstossen nicht wohl verträget.

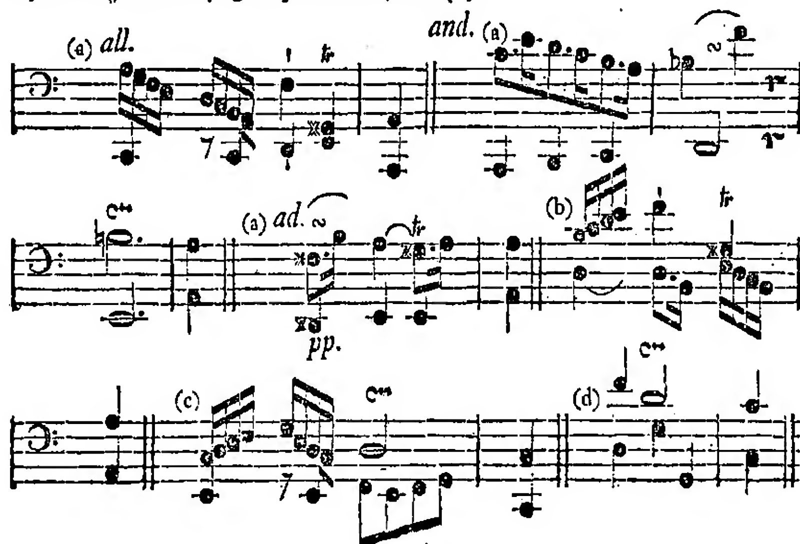
§. 20. In langsamer oder gemäßigter Zeitmaasse wird **überhaupt** bey den **Einschnitten** länger angehalten als es seyn soll, besonders wenn der Baß mit den übrigen Stimmen, oder, bey einem Solo, mit der Hauptstimme allein gleiche Pausen und Noten hat. Man muß alsdenn genau Acht haben, damit der Vortrag gleich sey, und keiner eher oder später, als der andere, nach den Pausen fortgehe. Dieser Fall ereignet sich auch oft ausser den Einschnitten bey Fermaten, Cadenzen u. s. w. Man pfleget alsdenn mit Fleiß in dem Tempo etwas zu schleppen, und man muß also von der Strenge des Tactes etwas fahren lassen, weil sowohl bey der letzten Note vor der Pause, als auch bey der Pause selbst, gemeiniglich länger angehalten wird, als es seyn solte. Ausser der Gleichheit, die man durch diese Art von Ausführung erhält, bekommt der Gedanke einen Nachdruck, welcher ihn erhebet.
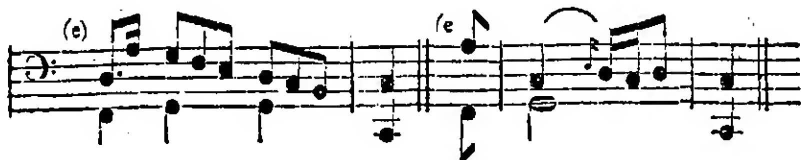


§. 21. Bey dem Schlußtriller eines Stückes wird mehrentheils angehalten, das Tempo sey wie es wolle. Hat das Stück Reprisen, so wird dieser Triller, und folglich auch die Grundnote dazu, erst bey der letzten Wiederholung am Ende, verlängert. Hierdurch giebet man dem Schlusse des Stückes noch zuletzt ein Gewichte, und lässet den Zuhörer empfinden daß es aus sey.

Diese

Diese Art zu schliessen kann vielleicht, ohngeachtet ihrer guten Ausnahme, in einigen Gegenden nicht eingeführet seyn. Der Begleiter muß also in diesem Falle viele Aufmerksamkeit anwenden, zumal da auch bey uns zuweilen Schlußtriller vorkommen, wo entweder das Feurige oder das Traurige eines Gedanken erfordert, daß man in dem Tempo gerade fortgehe (a). Es verstehet sich von selbst, daß der Accompagnist ebenfalls nicht anhält, wenn die Grundnoten bey dem Schlußtriller fortgehen (b). Wenn aber bey diesem Fortgange der Grundstimme die letzte Note die Quinte der Tonart ist, so hält man dabey noch so lange stille, bis man merket, daß die Hauptstimme, oder die übrigen Mitmusicirenden mit ihrem Triller fertig sind (c). Eben so verfähret man, wenn in der Grundstimme, nach dem Eintritt des Trillers blos die Quinte der Tonart in der höhern oder tiefern Octave wiederholet wird (d). Wenn sich ein Stück ohne Schlußtriller endiget, so gehet man auch, ohne anzuhalten, gleich weiter fort (e).



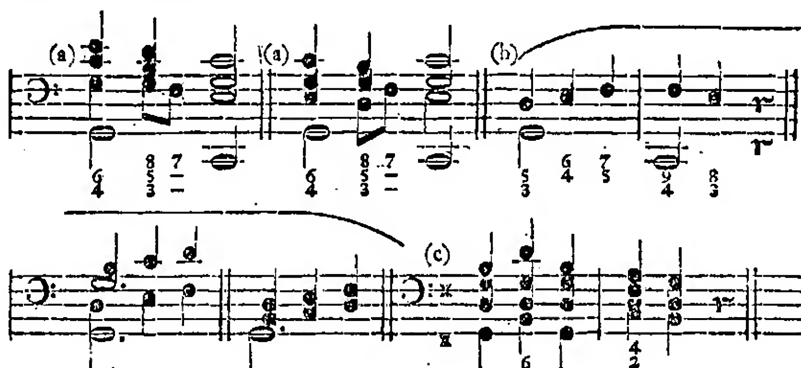


§. 22. Wenn man einem tiefen Instrumente, einem Fagott, Violoncell u. s. w. oder einer tiefen Singstimme, einem Tenor oder Baß, ein Solo oder eine Soloarie accompagnirt, so muß man sich in der Begleitung niemals wegen der Höhe von der Hauptstimme zu weit entfernen, sondern auf die Weite der Modulation der letztern genau Acht haben. Man pfleget sich alsdenn nicht leicht über die eingestrichne Octave mit der Harmonie zu versteigen. Ist es nöthig, die Aufgaben ganz tief zu nehmen, so muß man die Harmonie verdünnen, weil die Tiefe nicht viele Harmonie verträget, ohne die Deutlichkeit zu verliehren.

§. 23. Sind Ripienstimmen zu einem Stücke mit einer tiefen Hauptstimme gesetzet, so muß man auf die Höhe und Tiefe der erstern genau hören, und die Begleitung des Claviers in derselben Weite nehmen. Der Gesang der Hauptstimme muß durch übersteigende Mittelstimmen alsdenn nicht undeutlich gemacht werden. Aus dieser Ursache setzen zuweilen die Componisten, der guten Ausnahme und Veränderung wegen, die Mittelstimmen in die Tiefe, wenn der Hauptgesang sich daselbst aufhält, und wechseln nachher glücklich wieder mit der Höhe bey den Rittornellen ab. Nach allen diesen muß der Accompagnist sich genau richten. Gewisse Fälle, wobey man sich in Ansehung der Höhe und Tiefe der Harmonie, der Zierlichkeit wegen, gewisser Freyheiten bedienen kann, werden an einem andern Orte abgehandelt werden. Hier wollen wir nur dasjenige den Begleitern nochmals anrathen, worauf wir schon öfter gedrungen haben, nemlich, daß in der Ober-

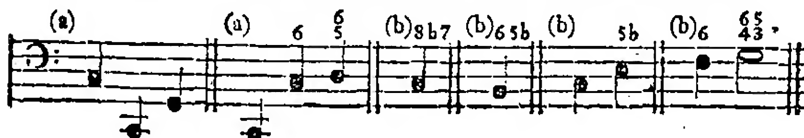
stimme

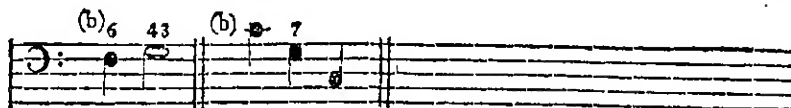
stimme auf einen guten Gesang gesehen werde. Die besten Lagen sind hierbey, so viel es nur möglich ist, zu nehmen, und wenn man ja in der Nothwendigkeit stehet, die Hauptstimme mit der Harmonie zu übersteigen, so muß man diejenigen Intervallen in die Oberstimme legen, welche mit andern Mittelstimmen unter sich (a), oder mit der Hauptstimme (b), oder mit dem Basse (c) in Terzen oder Sexten fortschreiten:



§. 24. So verwerflich die Begleitung ist, wobey man in der Oberstimme den Gesang der Hauptstimme beständig mitspielet: so nöthig, und folglich auch erlaubt ist sie zuweilen im Anfange eines geschwinden Stückes, besonders wenn dieses letztere zweystimmig ist. Man bietet sich dadurch, wegen des Tempo, einander gleichsam die Hände, und die Zuhörer verliehren nicht das geringste vom Anfange, wegen der Gleichheit und guten Ordnung. Schwachen Musikern überhaupt, sie mögen begleiten oder führen, ist dieses Hülfsmittel der Einförmigkeit allenfalls auch ausser dem Anfange erlaubet, wenn sie dadurch wieder in die Gleichheit des Tactes kommen können, woraus sie gefallen waren.

§. 25. Wenn die rechte Hand durch viele unterwärts aufgelösete Dissonanzen zu tief herunter gekommen ist, so muß man alle, in dieser Anleitung angezeigte Gelegenheit, besonders bey langen Grundnoten, bey consonirenden Sätzen, bey der Wiederholung derselben, bey durchgehenden Noten u. s. w. ergreifen, mit guter Art nach und nach wieder in die Höhe zu kommen. Dieses letztere ist oft aus einer guten Vorsicht nöthig, wenn die Hauptstimme nicht über dem Basse stehet, weil die erstere oder auch mehrere Stimmen zuweilen unvermuthet aus der Tiefe in die Höhe springen können, welches der Accompagnist nicht thun darf. Wir sehen also aus diesem und mehrern möglichen Fällen, die sich zwar nicht alle bestimmen lassen, welche aber ein verständiger Begleiter gar bald entdecket, die Nothwendigkeit, durch eine fleißige Uebung im Accompagnement mit der Zeit Meister von der erforderlichen Höhe und Tiefe der Harmonie zu werden. Ich verstehe hierunter nicht blos eine Fertigkeit, die Intervallen allenthalben gleich angeben zu können, sondern eine Geschicklichkeit, dahin, wo man man nur will, und wo es nöthig ist, mit der Harmonie auf eine gute Art gleich hinzukommen. Wir wollen bey dieser Gelegenheit noch einige Fälle mit anmerken, wobey man bequem mit in die Lagen kommen kann, welche man in Ansehung der Höhe und Tiefe der Harmonie nöthig findet. Wenn z. E. der Baß mit einem consonirenden Satze in die Octave springet, so kann man ohne Gefahr, durch die Gegenbewegung, alsdenn die Lage eher verändern, als bey andern Sprüngen der Grundnoten (a). Ausserdem sind die Aufgaben mit nachschlagenden und unvorbereiteten Dissonanzen ebenfalls bequem, daß man unter den Lagen wählen kann (b):





§. 26. Bey der Begleitung muß man eben so wenig nur ganz leicht über die Oberfläche der Tasten hinfahren, als bey den Handsachen, sondern man muß dem Niederdruck allezeit eine gewisse Kraft geben. Dieses kann nicht leicht geschehen, ohne daß man die Hände etwas hoch aufhebet. Wenn dieses nicht zu Holzhackermäßig geschiehet, so ist die Erhebung der Hände nicht allein kein Fehler, sondern vielmehr gut und nöthig, um den Mitmusicirenden das Tempo leichter merkend zu machen, und den Tasten das gehörige Gewichte zu geben, damit die Töne nach den Regeln des guten Vortrages deutlich herausgebracht werden können.



Dreißigstes Capitel.

Von den Schlußcadenzen.

§. 1.
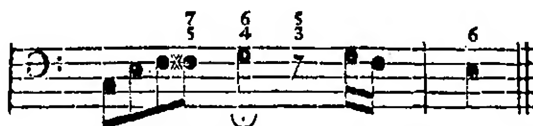
Meine Leser werden aus dem ersten Theile dieses Versuches gesehen haben, daß die Schlußcadenzen mit und ohne Verzierung vorkommen. Wir wollen also den Begleiter hier unterrichten, wie er sich in beyden Fällen zu verhalten habe.

§. 2. Bey dem Eintritt der verzierten Cadenzen, sie mögen durch ein Ruhezeichen in der Grundstimme angedeutet seyn oder nicht, hält der Accompagnist den Sextquartenaccord eine Weile aus, und ruhet hernach so lange, bis bey dem Ende der Cadenz

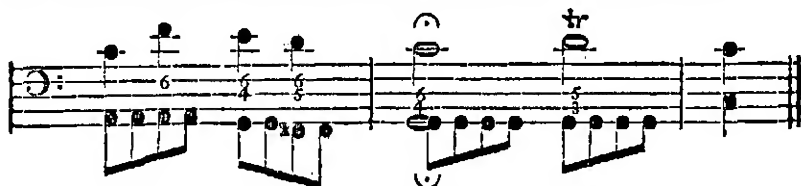
die Hauptstimme durch einen Schlußtriller, oder andere Figuren, die Auflösung des erwehnten Accordes nothwendig machet, welche alsdenn durch den Dreyklang, wozu man noch die Septime zur fünften Stimme nimmt, auf dem Claviere vor sich gehet. Vom Adagio molto an bis zum Andante wird der Sextquartenaccord sowohl, als der darauf folgende Dreyklang langsam, oder etwas hurtiger von unten hinauf gebrochen, nachdem es die Zeitmaasse, oder der Affect erfordert.

§. 3. Wenn bey einem mehr als zweystimmigen Stücke die Grundstimme, bey dem Eingange in die verzierte Cadenz, Pausen hat, so schläget der Accompagnist bey dem Schlusse der Cadenz, es mag sich diese letztere durch einen langen Triller, oder ohne denselben durch eine andere Figur, oder durch ein Pianißimo endigen, den Dreyklang, nebst der Dominante im Basse an, und pausiret hernach weiter fort, wenn noch mehr Pausen nachfolgen.

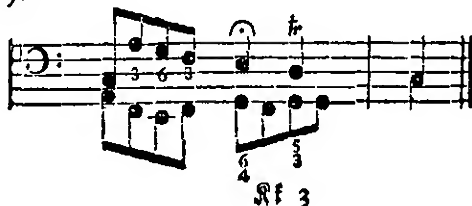
§ 4. Wenn nach einer verzierten, oder auch nur nach einer mit einem blossen langen Triller aufgehaltenen Cadenz, der Baß gleich darauf fortgehen soll: so muß dieses mit einer Festigkeit und sichern Wiederergreifung des Tempo sogleich geschehen, als man merket, daß der Triller von der Hauptstimme lange genug geschlagen worden ist, und daß er matt werden möchte. Die Noten, womit der Baß gleich nach dem Triller fortgehet, müssen, auch ohne Andeutung, kräftig und stark vorgetragen werden, damit die übrigen Ausführer das wieder ordentlich fortgehende Tempo deutlich fühlen. Solten diese nach der Cadenz sich gleich weiter fortbewegenden Grundnoten mit einem Piano bezeichnet seyn, welches aber selten vorkommt, so schläget man wenigstens die ersteren, welche vor dem Eintritte des folgenden Tactes vorkommen, stark an, oder giebet allenfalls den Mitmusicirenden durch eine Bewegung des Cörpers die Tacteintheilung zu erkennen.



§. 5. Zuweilen fehlet es dem Ausführer der Hauptstimme an der Disposition, sich bey der Cadenz aufzuhalten, ohngeacht ein Ruhezeichen über der Grundnote stehet; er pfleget dieses alsdenn seinen Begleitern durch eine Bewegung mit dem Kopfe, oder mit dem Leibe zu verstehen zu geben. Wenn der Accompagnist dieses merket, so schläget er, statt einer auszuhaltenden Grundnote lauter solche kurze Noten an, dergleichen vorhergegangen sind, damit die gute Ordnung erhalten werde, und die übrigen Musiker den Fortgang im Tempo ohne Aufhaltung deutlich hören:



§. 6. Wenn im folgenden Exempel der Componist bey der Schlußcadenz, ohne Rücksicht auf eine Verzierung derselben, die Bewegung der Grundnoten fortgehen lässet: so hält der Accompagnist bey dem ersten g gleich an, und wiederholet dieses Intervall bey dem Triller, worauf er den folgenden Tact anfängt. Dieser Fall kommt oft im Allegro vor, und erfordert alsdenn ein aufmerksames Ohr:



§. 7. Im Andantino und Allegretto wird zur Cadenz sowohl der Sextquartenaccord, als auch der folgende Dreyklang kurz von unten hinauf gebrochen und liegen gelassen. Im Allegro hingegen schläget man, vor der Verzierung der Cadenz, den Sextquartenaccord sammt der Grundnote mehrentheils ganz kurz an. Die Hauptstimme erhält dadurch die Freyheit, bey einem feurigen Stücke ihre Verzierungen, nach einem ganz kurzen Stillstand, gleich anzufangen, und viele geschwinde, und zugleich solche Noten anzubringen, welche sich auf den vorgeschlagenen Accord nicht eben beziehen. Es ist dieses auch nicht allezeit nöthig, ohngeacht man dennoch so viel möglich bey dem Anfange der Verzierung auf den Sextquartenaccord mit siehet. Wenn man das Feld der verzierten Cadenzen zu sehr einschränken wolte, so würde der Mißbrauch davon, den man nun schon mit Geduld ertragen muß, und nicht leicht abschaffen kann, noch unleidlicher werden, als er schon ist. Ausser dem Falle, da die Hauptstimme gleich nach dem Sextquartenaccord mit der Verzierung anfänget, pflegen sich die Ausführer der gedachten Hauptstimme, um an die nachklingende Harmonie der $\frac{6}{4}$ nicht zu sehr gebunden zu seyn, dadurch zu helfen, daß sie ihre Note mit dem Ruhezeichen noch eine Weile aushalten und alsdenn erst ihre Schönheiten anbringen, wenn der Nachklang des Claviers mehrentheils vorbey ist. Diese Art des Vortrages ist auch deswegen gut, weil die Zuhörer auf die Cadenz gehörig vorbereitet werden, nachdem vorher der Sexquartenaccord ihrem Gehör gut eingepräget worden ist.

§. 8. Der Triller, womit man die verzierte Cadenz endiget, wird mehr aus Gewohnheit, als aus einer Schuldigkeit in der Quinte, und wenn die Tonart weich ist, zuweilen auch in der Sexte geschlagen. Weil nun der Accompagnist auf diesen Triller lauren muß, damit er bey dem Eintritt desselben den Drey-

klang

klang sogleich darzu anschlagen könne: so muß man sich bey solchen Cadenzen, welche mit Ketten von Trillern verziert werden, durch eine allzu grosse Sorgfalt nicht verführen lassen, und mit dem Dreyklange gleich zuplatzen, so bald ein etwas langer Triller in der Terz geschlagen wird. Dieser Triller ist gemeiniglich ein sicheres Kennzeichen, daß die Cadenz noch nicht zu Ende ist, und man waget also durch einen zu frühen Anschlag noch viele Töne zu hören, welche zu dem Dreyklange nicht passen. Ein verständiger Ausführer der Hauptstimme wird sich zwar alsdenn auf alle mögliche Art einschränken, und, damit das Gehör nichts widriges empfinde, bald zum Schlusse eilen: allein diesen Zwang muß ein Accompagnist nicht veranlassen. Solte jemand aus besonderm Gefallen mit einem solchen Triller in der Terz der Grundnote seine Cadenz endigen wollen: so muß er sich gefallen lassen, wenn der Clavierist mit seinem Dreyklange nicht gleich bey der Hand ist, sondern diesen Triller zuvor eine Weile anhöret, bis er gewiß weiß, daß die Cadenz damit geschlossen werden soll. Einige Ausführer der Hauptstimme haben einen Wohlgefallen daran, wenn sie den Accompagnisten durch einen langen Triller in der Quinte hintergehen und vermögen können, daß er mit seiner Auflösung des Sextquartenaccordes dabey einfällt, ob sie schon nachher in ihren Verzierungen, welche sehr oft zu der vorhergegangenen Auflösung nicht harmoniren, fortfahren: allein der Accompagnist kann bey dieser Heldenthat ganz geruhig und vor allen rechtmäßigen Vorwürfen sicher seyn. Er gönnet seinem Führer dieses Vergnügen, und überlässet ihm zugleich die Ehre der guten Ausnahme.

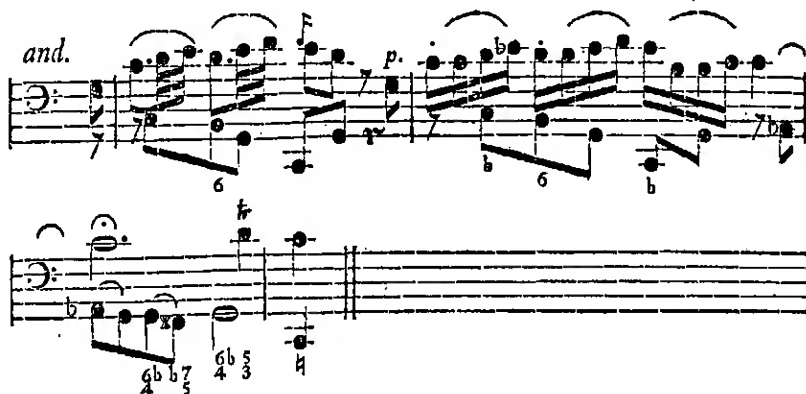
§. 9. Bey folgenden Exempeln, welche zuweilen vorkommen, wird zur ersten Note der Dreyklang genommen, womit man, wenn die Zeitmaasse hurtig ist, bis zur letzten Note liegen bleibet, und alsdenn erst anhält. Die mittlern Noten lässet man, ohngeacht

geacht der darüber gesetzten Ziffern, ohne Begleitung mit der rechten Hand durchgehen (a). Bey einem langsamen Tempo muß die Bezifferung geändert werden, indem man die Begleitung nach der Abbildung bey (b) einrichtet, und bey dem d anhält:
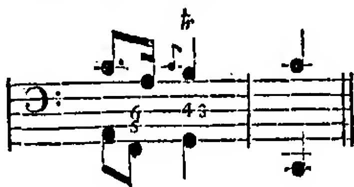
§. 10. Die halben Cadenzen, wobey über der vorletzten Note eines Stückes 7 6 oder 7 ♮6 stehet, kommen jetzo nicht mehr so oft vor, wie vordem. Man hält dabey mit dem Septimenaccorde so lange an, bis in der Hauptstimme die Auflösung erfolget, welche mehrentheils mit einem langen Triller in der Sexte oder Terz der Grundnote geschiehet, nachdem zuweilen einige Verzierungen vorhergegangen sind. Der Begleiter schläget alsdenn seinen Sextenaccord sogleich ausgehalten, und wenn das Tempo langsam ist, gebrochen an.

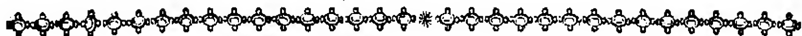
§. 11. Wenn in Arien oder andern Stücken, aus einer harten Tonart, der zweyte Theil in die weiche übergehet, und ein Da Capo darauf folget: so muß nach der Cadenz des zweyten Theiles der Accord der letzten Grundnote auch ohne Andeutung hart seyn. Eben dasselbe ist bey Stücken aus einer harten Tonart in acht zu nehmen, wo der Componist zuweilen mit einem Gedanken aus derselben weichen Tonart in die Cadenz hinein gehet. Ob gleich in diesem Falle, statt der grossen Septime und Sexte, diese Intervallen

vallen klein vorkommen: so muß dennoch der letzte Dreyklang, nach der Cadenz, hart seyn:



§. 12. Bey dem unten angeführten Exempel, wo die Bezifferung ohne Rücksicht auf eine Aufhaltung der Cadenz über die Grundnoten gesetzet ist, kehret sich der Accompagnist nicht an die vorgeschriebene Aufgabe, sondern nimmt zum g, statt 43, $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$, so bald er merket, daß die Hauptstimme bey der Cadenz anhalten will, es mag dieses mit, oder ohne Verzierung geschehen. Es werden auf diese Art alle Exempel in dem angeführten Falle abgefertiget, sie mögen beziffert seyn, wie sie wollen.
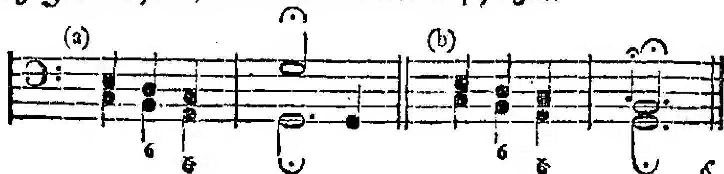




Ein und dreyßigstes Capitel.

Von den Fermaten.

§. 1.

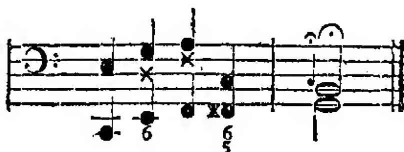
Aus dem ersten Theile dieses Versuches wissen wir, daß die Fermaten auf verschiedene Art ausgeführet werden. Es bleibet uns hierbey nichts übrig, als zu zeigen, wie man bey der Begleitung mit diesen Fermaten zu verfahren habe.

§. 2. Die Hauptstimme mag in eine Fermate springen (a), oder durch einen Vorschlag hinein gehen (b), in beyden Fällen wird die fermirende Grundnote ohne Begleitung mit der linken Hand allein angeschlagen, und bey dem Ende der Fermate mit der gebrochenen darzu gehörigen Harmonie noch einmal wiederholet. Die Hauptstimme erhält hierdurch überhaupt alle mögliche Freyheit diese Fermate auszuführen, wie sie will. So wird z. E. in dem Falle bey (a) das künstliche Ab- und Zunehmen der Stärke des Trillers, oder Aushaltens, durch das Rauschen der Harmonie nicht verdunkelt, und bey (b) dem Vortrage des Vorschlages nichts in den Weg geleget. Solten auch noch andere Verzierungen von der Hauptstimme angebracht werden, so ist das tasto solo in aller Art hier unentbehrlich. Wenn bey (a) unter der fermirenden Grundnote Forte stehet, so kann man alsdenn die Harmonie in der rechten Hand kurz abgestossen oder ganz kurz gebrochen mit der Grundnote anschlagen.



§. 3.

§. 3. Wenn die Hauptstimme **schleppend** in eine Fermate gehet, so muß sich der Accompagnist mit fortschleppen lassen. Dieses ist in dem unten folgenden Exempel durch × × vorgebildet. Wenn die Hauptstimme daselbst bey dem a anhält, und darauf Verzierungen anbringet, so gehet der Accompagnist bis zum fis fort, und bleibet damit, samt der dazu gehörigen Harmonie so lange liegen, bis er merket, daß der Vorschlag über der folgenden Grundnote eintritt, da er alsdenn das g allein mit der linken Hand anschläget, und es bey dem Ende der Verzierung mit dem gebrochenen Dreyklange noch einmal wiederholet.



§. 4. Der Begleiter muß sich überhaupt wegen des Anhaltens und Fortgehens bey den Fermaten nach der Vorschrift genau richten, welche wir deswegen im **ersten Theile dieses Versuches** angemerket finden. Es beruhet alles darauf, daß bey der Hauptstimme sowohl die simpeln Noten, als auch die Auszierungen vor der Fermate mit den Grundnoten samt ihren Accorden gehörig harmoniren und zugleich eintreffen.

§. 5. Fermaten ohne Vorschläge oder Verzierungen, und wo zuweilen das Ruhezeichen über einer folgenden Pause stehet, werden kurz und platt abgefertiget.

§. 6. Folgendes Exempel, dergleichen wir im 20sten **Paragraph des neun und zwanzigsten Capitels** mehrere gesehen haben, wird zuweilen wie eine Fermate ausgeführet, ohngeacht kein Ruhezeichen angedeutet ist. Die Hauptstimme pfleget alsdenn aus Affect, wider die Strenge des Tactes, mit dem

Vorschlage c ganz langsam in das h zugehen, dieses letztere lange auszuhalten, die Sechzehntheilpause zu verlängern, und alsdenn erst weiter zu gehen. Der Accompagnist muß auf alles dieses genau Achtung geben, und vornehmlich die Quinte bey dem dritten f, welche sich auf den Vorschlag beziehet, nicht zu frühzeitig auflösen Diese Auflösung wird in einer langsam gebrochenen Harmonie des Secundenaccordes nachgeschlagen, wenn die Hauptstimme kurz vorher in das h gegangen ist.

ad.

Zwey und dreyßigstes Capitel.

Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements.

§. 1.

Wir erinnern hier nochmals, daß die Zierlichkeit des Accompagnements nicht in bunten Figuren und Manieren, welche man zur Unzeit erfindet, und wodurch einige so gar den Gesang der Grundnoten verstellen, bestehen müsse: wir haben bereits in unserer Anleitung ganz andere Gegenstände gezeiget, wodurch sich ein Begleiter den allgemeinen Beyfall erwerben kann, und wollen noch ferner in dieser Art fortfahren.

§. 2. Es wird in diesem Capitel unterschiedenes vorkommen, woran ein Accompagnist nicht eher Theil nehmen muß, als bis seine Ein-

Einsichten so weit sind, daß er **pünctlich** weiß, wenn, und wo Zierlichkeiten angebracht werden können. Ausserdem ist es besser, daß er sich nicht weiter versteiget, als ihm die Flügel gewachsen sind.

§. 3. Der gewöhnlichste Ausdruck, wodurch man einen guten Accompagnisten kennbar machet, pfleget dieser zu seyn: **er accompagniret mit Discretion.** Dieses Lob ist von weitläuftiger Bedeutung, und man will damit so viel sagen: Der Begleiter weiß gut zu unterscheiden, und hiernach seine Einrichtungen zu machen, nachdem der Inhalt eines Stückes, dessen Vollstimmigkeit, die Mitgehülfen in der Ausführung, besonders der Ausführer der Hauptstimme, die Instrumente oder Singstimmen, der Ort, die Zuhörer u. s. w. beschaffen sind. Er suchet mit der grössesten Bescheidenheit denenjenigen, die er begleitet, ohngeacht er sie zuweilen mit seinen Kräften übersiehet, die erwünschte Ehre mit zu erwerben. Diese Bescheidenheit zeiget er besonders gegen Personen, die nicht vom Metier sind. Er lässet diese letztern lieber hervorragen, als daß er sie verdunkeln solte. Ueberdem schläget er in die Absichten des Verfassers und der Ausführer eines Stückes jederzeit ein; er suchet diese Absichten zu befördern und zu unterstützen; er ergreifet alle mögliche Schönheiten des Vortrages und der Begleitung überhaupt, so bald es der Inhalt eines Stückes fordert; er wendet aber auch bey dem Gebrauche dieser Schönheiten zugleich die nöthige Behutsamkeit an, damit er niemanden einschränke; zu dem Ende bringet er seine Künste nicht alle Augenblicke, sondern sparsam und nur alsdenn an, wenn sie die gute Ausnahme befördern. Keine allzu grosse Weisheit darf ihn drücken, und er vergißt niemals, daß er nur begleitet und nicht führet; er weiß, daß ein gutes Accompagnement die Ausführung eines Stückes belebet, und daß im Gegentheil der beste Ausführer durch

eine elende Begleitung ungemein verliehret, weil ihm alle Schönheiten verdorben werden, und was das vornehmste ist, weil er dadurch aus der guten Disposition, worin er war, kommen muß. Mit einem Worte, ein discreter Accompagnist muß eine gute musicalische Seele haben, welche vielen Verstand und guten Willen hat.

§. 4. **Mit Discretion accompagniren** heisset auch zuweilen die Fehler anderer übertragen, und denenselben nachgeben. Oft befiehlet dieses die Höflichkeit, oft auch die Nothwendigkeit, wenn z. E. ein vielstimmiges Stück von vielen Ausführern, welche nicht gleiche Fähigkeiten besitzen, ordentlich ausgeführet werden soll. Der beste Anführer muß alsdenn nachgeben, und folglich auch der Accompagnist.

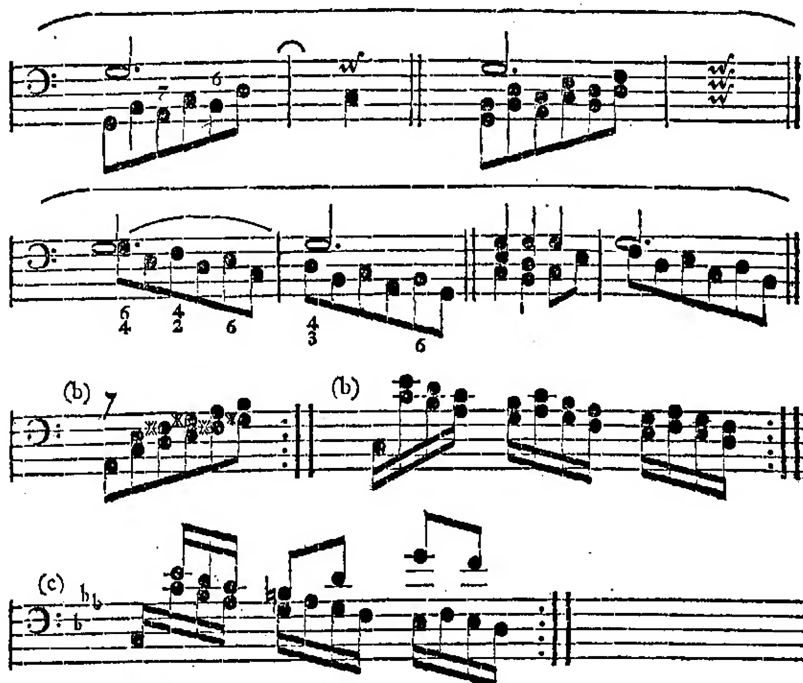
§. 5. **Mit Discretion accompagniren** heisset auch gewissen Freyheiten, welche sich die Ausführer der Hauptstimme zuweilen herausnehmen, nachgeben. Diese letztern pflegen alsdenn bey der Auszierung oder Veränderung des Gesanges, ohne daß es eigentlich seyn solte, von der Vorschrift in etwas abzugehen. Dem verständigsten Ausführer der Hauptstimme kann dieses begegnen, wenn er weiß, daß er einen tüchtigen Accompagnisten hat, und sich folglich mit aller möglichen Freyheit dem Affecte überlässet. Diese Freyheiten müssen also nicht aus einer Unwissenheit, sondern aus einer vernünftigen Souverainität herrühren, und betreffen nur gewisse Kleinigkeiten, welche einem erfahrnen Accompagnisten nichts, als ein wenig Aufmerksamkeit kosten. In den unten angeführten Exempeln (a) pflegen die Ausführer der Hauptstimme zuweilen in der Ausschmückung ihres Vortrages eine Bezifferung für die andere zu nehmen. Der Accompagnist muß seine Harmonie hiernach einrichten. Ausser dieser Verwechselung der Aufgaben muß man bey der Begleitung auch aufmerksam seyn

und

und nachgeben, wie die Hauptstimme in ihren Verzierungen mit der Harmonie nicht auf den Punct eintrift, wie es die vorgeschriebene Signatur eigentlich erfordert (b):
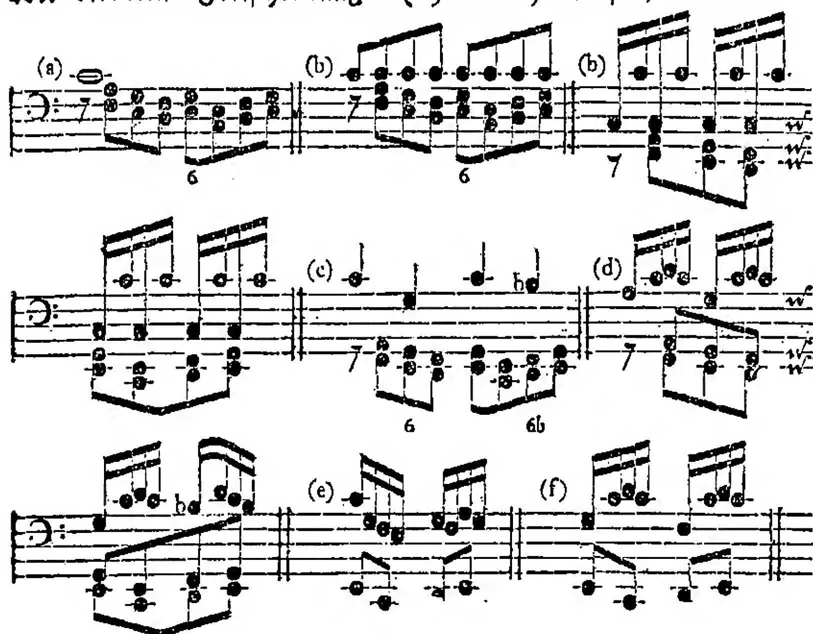
§. 6. Unter die Zierlichkeiten der Begleitung gehören vornehmlich mit, **die gleichen Fortschreitungen in Terzen** mit den Grundnoten. Die rechte Hand bindet sich hier niemals an eine gleiche Vollstimmigkeit. Das durchaus vierstimmige Accompagnement findet selten, und nur bey langsamen Noten Statt (a), weil diese Terzen, wenn die Zeitmaasse hurtig ist, nicht gut heraus gebracht werden können. Die dreystimmige, und am allermeisten die zweystimmige Begleitung, wo man blos die Terzen zu den Grundnoten mitspielet, sind hier die vorzüglichsten. Aus allen unten angeführten Exempeln sehen wir, daß **gehende**, und **in Terzen springende Grundnoten** in gewissen Umständen am bequemsten diese Begleitung in Terzen erlauben. Die Vermeidung falscher Progreßionen nöthiget den Begleiter diese Terzen oft zu nehmen. Gewisse Einleitungsclauseln können ebenfalls mit blossen Terzen begleitet werden (b). Wenn das letzte Exempel (b) in der weichen Tonart vorkommt, so muß man die Begleitung ändern (c):

(a)



§. 7. Wenn bey einem zweystimmigen Stücke die Grundnoten so beschaffen sind, daß sie in der rechten Hand mit fortschreitenden Terzen könnten begleitet werden, die Hauptstimme aber hat entweder diese Terzen, oder andere sich fortbewegende Intervallen vorzutragen, welche mit den Grundnoten von gleicher Geltung sind: so nimmt man die Accorde simpel und lässet die Fortschreitung mit Terzen weg. Man würde ausserdem im erstern Falle dieselben Noten mitspielen, welche blos der Hauptstimme zukommen, und im zweyten Falle den Gesang der Hauptstimme und des Basses durch eine neu hinzu gekommene dritte Bewegung, von derselben Art verdunkeln. Folglich hat der Fort-

gang mit Terzen in der rechten Hand mit den Grundnoten alsdenn am besten Statt, wenn die Hauptstimme entweder eine Aushaltung hat (a), oder sich in einem Tone beweget (b), oder simplere Noten (c), oder wenigstens noch einmal so hurtige Noten, als der Baß, vorzutragen hat (d). Im letztern Falle muß man die Behutsamkeit, welche überhaupt bey dem Gebrauche dieser Terzen nöthig ist, verdoppeln, damit keine widrige Zusammenklänge (e), oder verbotene Fortschreitungen (f) dadurch verursachet werden.
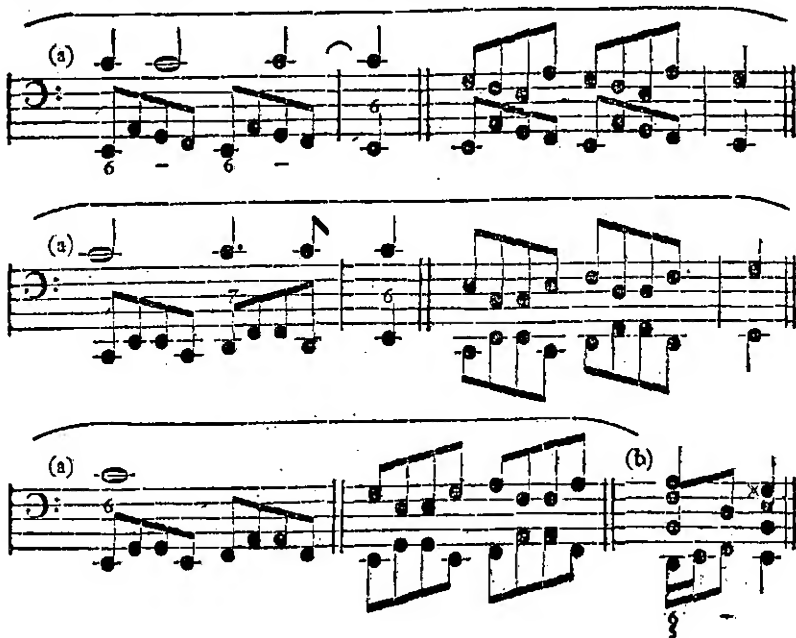


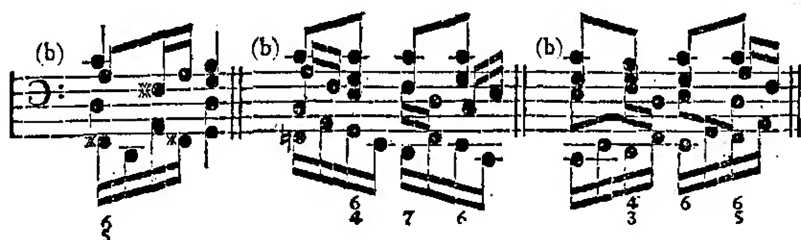
§. 8. Zuweilen werden bey diesem Fortgange die Terzen mit Sexten vermischet (a). Man kann dadurch vielen Fehlern aus dem Wege gehen, indem man die Intervallen der Mittelstimme gegen die durchgehenden Noten des Basses vertauschet (b).

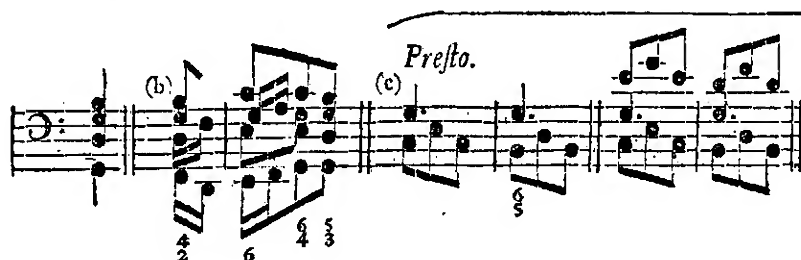
Bey
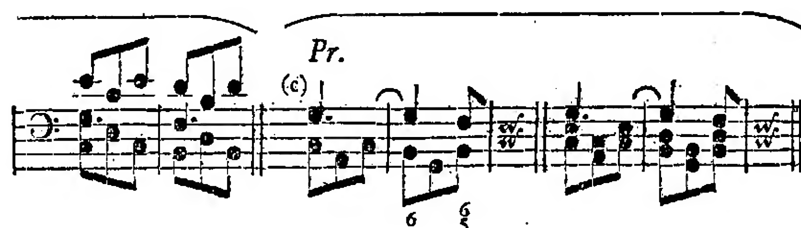
Bey (c), wo presto darüber stehet, belästiget man sich nicht bey der ersten Note mit einem vollstimmigen Accord, sondern richtet die Begleitung so ein, wie sie gleich neben dem Exempel abgebildet ist. Diese Ausführung ist leichte, und die Geschwindigkeit machet, daß sie vollstimmiger klinget, als sie ist. Von dem Exempel (d) lässet sich dasselbe sagen. Bey (e), wo der Baß mit einer Note, worüber eine 6 stehet, eine Terz herunter, und wieder zurück springet, kann man sowohl alle drey Grundnoten mit Terzen abfertigen, als auch die Terz zur ersten Grundnote liegen lassen, und in der Mittelstimme 6, 3, 6 nehmen. Die Exempel bey (f) sind deswegen merkwürdig, weil in der Hauptstimme allerley Bewegungen, Bindungen und Aushaltungen darbey vorkommen. Bey (g), wo der Baß geschwinde Noten hat, würde die Leichtigkeit des Vortrages leiden, wenn man die vierstimmige Begleitung durchaus brauchte: folglich verfähret man der beygefügten Abbildung gemäß, welcher auch mäßige Finger gewachsen sind. Man siehet aus diesen Exempeln, wie bequem man sich solche geschwinde fortgehende Bässe theils durch die Terzen und Sexten, theils auch vornehmlich durch das Liegenlassen schon daseyender Intervallen machen kann. Folglich ist dieses Liegenlassen aus vielen Ursachen gut; es bindet und singet mehr, ist auch leichter und unschädlicher als das Anschlagen. Dieses letztere ist, zumal bey der vierstimmigen Begleitung, in geschwinder Zeitmaasse beynahe unmöglich und von schlechter Wirkung. Bey (h) ist ein Septimengang mit der Begleitung in Terzen abgebildet. Da das Accompagnement hierzu vierstimmig ist, so darf das Tempo nicht sehr hurtig seyn. Bey (i) verhindert die Gegenbewegung der untersten Mittelstimme die Octaven, und man brauchet alsdenn nicht herunter in die Quinte zu springen. Bey (k) können zu allen Grundnoten Terzen mitgespielet werden. Bey (l) darf

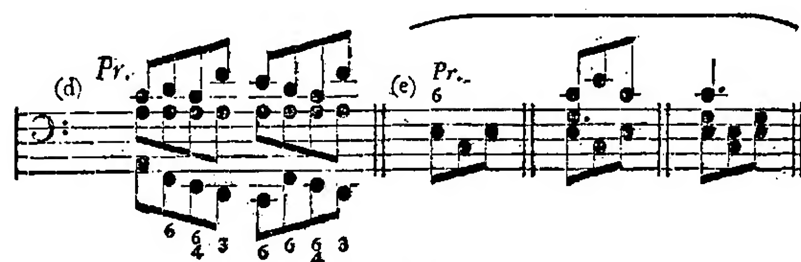
man, wegen der Modulation, den Fortgang in Terzen nicht brauchen; man schläget also die Accorde simpel an, oder gehet mit der ersten Terz in der Gegenbewegung mit dem Basse fort. Bey (m) und (n) sind ein Haufen Exempel vorgestellet, wo zuweilen die rechte Hand mit dem Basse zierlich fortgehet. Bey (o) kann man von den angeführten Exempeln auf die Beschaffenheit mehrerer und anderer schliessen, welche in der rechten Hand eine Terz oder Sexte tiefer durchaus mitgespielet werden können, wie wir in der Abbildung sehen. Dieses Accompagnement findet nur bey zweystimmigen Stücken Statt, wo die Hauptstimme über dem Basse stehet. Die gleiche Stärke des Vortrages sowohl in der Hauptstimme, als in der Begleitung, wird hier vorausgesetzet.

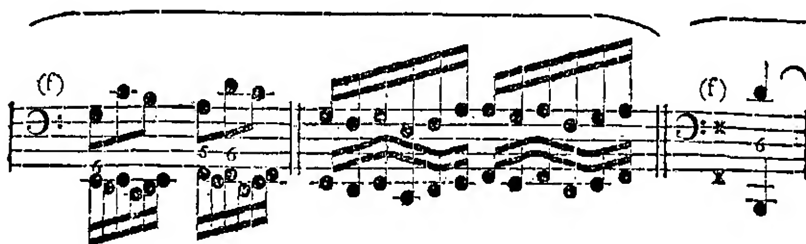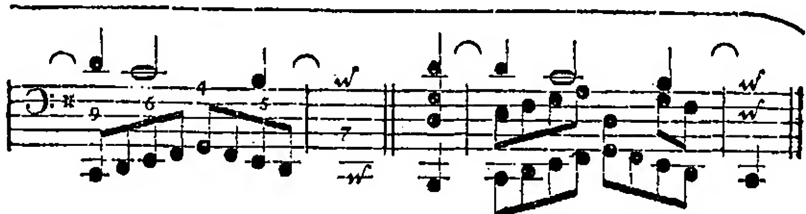



(b)
(b)
(b)

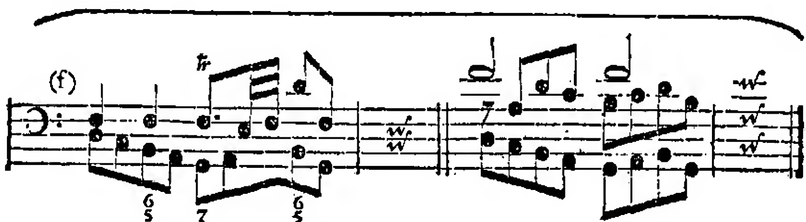

(b)
Presto.
(c)
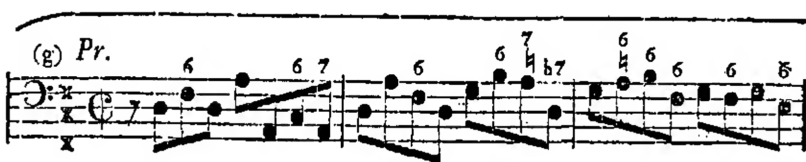

Pr.
(c)

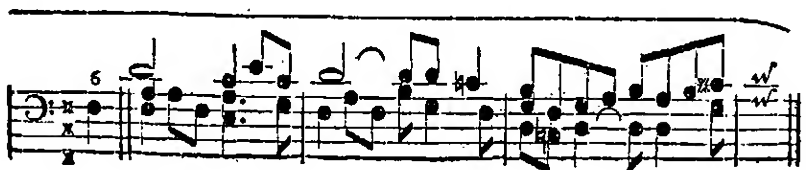

Pr.
(d)
(e)
Pr.


(f)
(f)




(f)


(g) Pr.



(m)

(n) *Ad.*

(n)

(n)

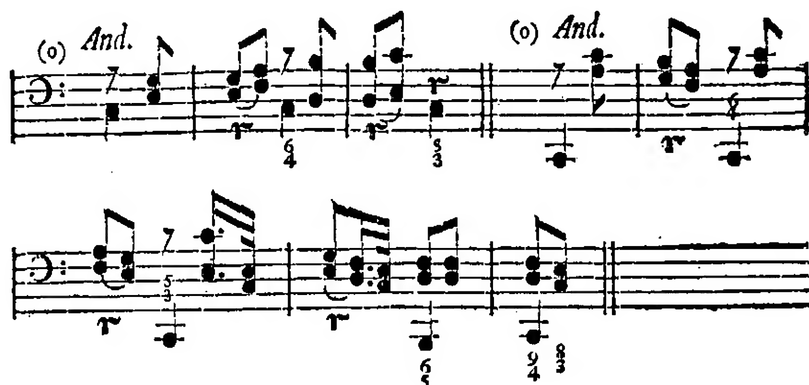
(n)

(n)

(n)

(n)

(o) *And.*



§. 9. Eine feine Begleitung, welche sich an eine gleiche Anzahl von Mittelstimmen nicht allezeit bindet, verträget zuweilen **gewisse Sprünge mit der Harmonie** in der rechten Hand. Die gute Ausnahme wird oft dadurch befördert. Die Fälle, wobey diese Freyheit am meisten Statt findet, werden veranlasset durch gewisse Gedanken, welche Nachahmungen vertragen (a); durch Aushaltungen (b), durch Passagien, worinnen sich die Hauptstimme mehrentheils in einerley Tönen aufhält, und welche mit (c), und ohne Versetzung (d) wiederholet werden. Ein verständiger Accompagnist kann bey diesen Passagien die gerechten Ansprüche, welche das Ohr, wegen ihrer allzu grossen Gleichförmigkeit, auf Veränderungen machet, gar leicht, und mit vieler Freyheit befriedigen. Man kann überhaupt anmerken, daß derjenige Gedanke am bequemsten eine Veränderung in der Einrichtung der Harmonie erlaube, welcher in sich wenig Abwechselung hat. So sehr, als man einem Stücke, worin solche Gedanken sind, durch eine feine und freye Begleitung aufhelfen kann: so viel Behutsamkeit ist dem ohngeacht nöthig, damit auch diese Schönheit des Accompagnements nicht zu oft, und nicht zur Unzeit gebrauchet werde.

(a) *Allegretto.*

(b)

(c)

(c)

(d)

6 x 6 x 6

(d
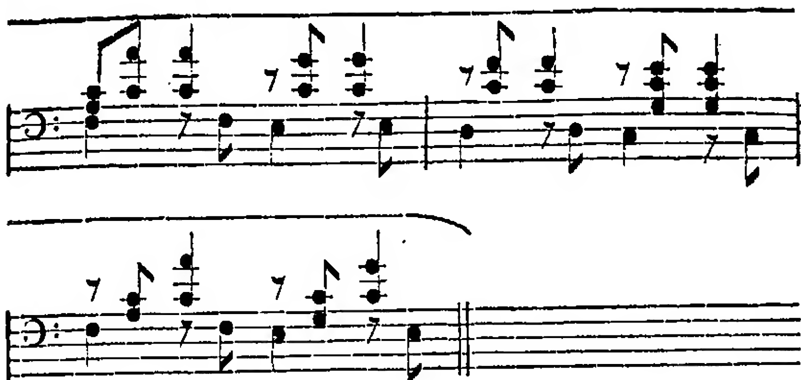
6 6 3 6

tr

b7 5b x 6 6 6

(d)

6 7



§. 10. Das getheilte Accompagnement, wozu man durch vorher gespielte gute Claviersachen geschickt gemachet wird, ist sehr oft eine grosse Zierde. Wir haben bereits in den vorhergehenden Capiteln die sich zuweilen ereignete Nothwendigkeit dieser Art von Begleitung gezeiget. Ausser dieser Nothwendigkeit ist es sattsam bekannt, wie vorzüglich besser die Ausnahme einer zerstreuten Harmonie zuweilen vor einer nahe zusammen liegenden sey. Wir sehen z. E. bey (a), daß die gewöhnliche Einrichtung der Harmonie, wegen ihrer allzu grossen Gleichförmigkeit, widrig klinget, und daß es also besser ist, wenn man den Secundenaccord in diesem Exempel entweder in einer andern Lage, oder am besten im getheilten Accompagnemente nimmt (b). Wenn ein Satz wiederholet wird, so kann man ihn durch eine Abwechselung mit dem ungetheilten und getheilten Accompagnemente angenehm machen (c). Bey (d) stechen die Sexten in der rechten Hand besser durch, und diese sangbare Fortschreitung wird deutlicher, wenn die unterste Mittelstimme, welche keinen Gesang hat, sondern nur der Vollstimmigkeit wegen da ist, eine gleiche Bewegung mit den Grundnoten annimmt, und mit der linken Hand gegriffen wird.

Z. E.

(a) (b) (c)

(c)

(d)

§. 11.

§. 11. Die nöthige Ausfüllung langsamer Noten gehöret mit zur Zierde der Begleitung. Wenn die Zeitmaasse langsam ist, so kann man bey (a) die Puncte in der rechten Hand mit Doppelschlägen ausfüllen. Wer diese Manier auch bey den Grundnoten hier anbringen wolte, würde in den Fehler der Undeutlichkeit fallen. Weil der Ton eines Flügels nicht allezeit hinlänglich nachklinget, und langsame und auszuhaltende Noten überhaupt auf diesem Instrumente etwas leer klingen: so kann man bey (b), wenn das Tempo langsam ist, ein Accompagnement wählen, welches die Grundnoten mit dem Puncte ausfüllet. Dieses Exempel stellet eine Einleitungsclausel vor, wobey die Hauptstimme pausiret, und den Accompagnisten folglich in die Nothwendigkeit setzet, etwas zu erfinden, damit das Gehör nicht zu sehr leer gelassen werde. Wenn die Hauptstimme in diesem Falle selbst mit den Grundnoten in die Folge einleitet, und mit Terzen, oder auf eine andere Art fortgehet: so bleibet der Accompagnist bey seiner simplen Begleitung. Ausserdem aber sind diese Einleitungsclauseln sehr bequem, den erfinderischen Geist des Clavieristen herauszufordern; nur muß man alsdenn seine Erfindungen dem Affecte und Inhalte des Stückes gemäß einrichten. Kann man etwas aus den vorhergegangenen Gedanken alsdenn anbringen, so ist es desto besser und man kann alsdenn, wenn es nothwendig ist, die Grundnoten ändern, und die Einleitung auf eine andere Art einrichten. (*) Bey (c) kann man zur Ausfüllung unter den beyden angezeigten Begleitungen wählen. Bey der letztern muß die Zeitmaasse langsamer seyn, als bey der ersteren. Die Hauptstimme kann bey diesen Exempeln eine Aushaltung, oder Pausen haben.

Wenn

(*) In diesem Falle muß man dem Accompagnisten ebenfalls eine vernünftige Souverainität um so vielmehr zugestehen, je weniger die Hauptstimme dabey eingeschränkt wird.

Wenn man bey (d) der Hauptstimme etwas voraus lassen, und die nachschlagenden Intervallen nicht mitspielen will, so kann man eine von denen bey (1) angeführten Begleitungen nehmen. Verändert aber die Hauptstimme dieses Exempel, indem sie einen jeden Tact durch in der Terz der Grundnote ohne, oder mit einem Triller aushält (2): so wählet man das Accompagnement von (3).

(a) 7 6

(b) 4 3
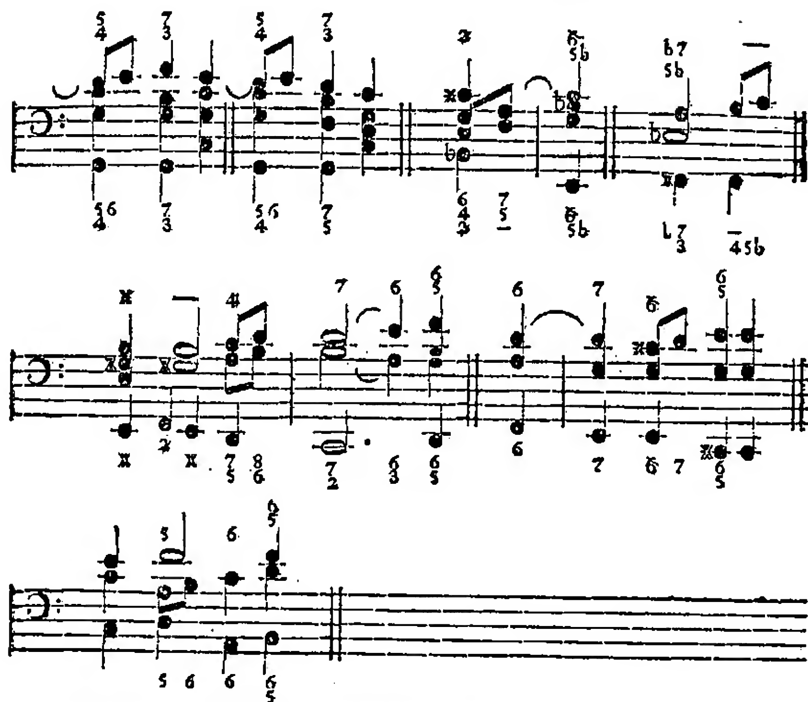
(c) *Ad.* 7 (c) 4 2 7 (c) 4 3 7

(d) 5 5 6 5 5 6 (1)

(1) (2) (3)

§. 12.

§. 12. Endlich merken wir noch gewisse **Ziffern** an, welche von einigen bey der Unterweisung blos der **Zierlichkeit** wegen über die Grundnoten gesetzet werden. Man findet diese Ziffern zuweilen einzeln, dann und wann auch mehrere über einander. Sie werden entweder nach dem Eintritt einer Grundnote, oder auch mit durchgehenden Noten zugleich angeschlagen, und zeigen eine zierliche Progreßion einer oder mehrerer Stimmen an. Die Dissonanzen, welche hier im Durchgange vorkommen, haben keiner Auflösung nöthig. Die übrigen Intervallen der vorhergegangenen Aufgabe lässet man liegen. Alle hierunten vorgebildete Exempel haben eine vierstimmige Begleitung, bis auf die vier letztern, welche dreystimmig abgefertiget werden. Die Signaturen, welche auf diese zierliche Fortschreitung eingerichtet sind, findet man **unter** dem System: die gewöhnliche Bezifferung aber ist **über** dem System zu sehen. Zu dem Gebrauche dieser harmonischen Schönheiten wird viele Vorsicht erfordert, damit die Hauptstimme niemals dadurch eingeschränket oder verdunkelt werde.
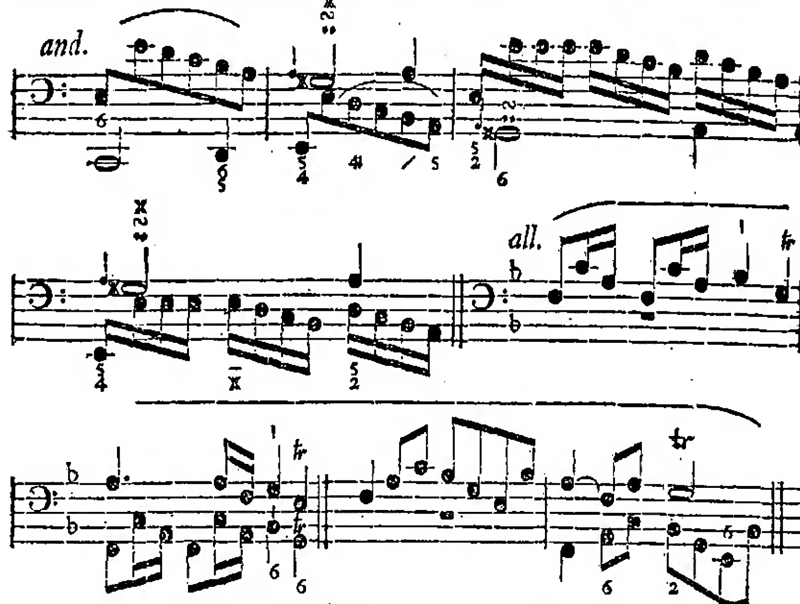




Drey und dreyßigstes Capitel

Von der Nachahmung.
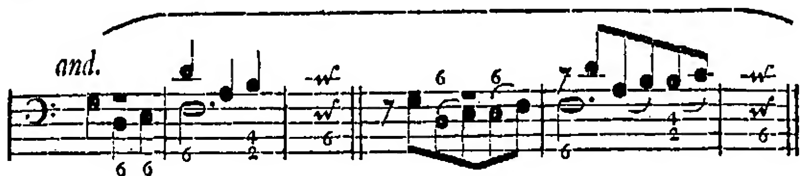
§. 1.

Die Nachahmungen gehören mit unter diejenigen Gedanken, welche bey der Wiederholung pflegen verändert zu werden. An dieser Veränderung muß ein Accompagnist Theil nehmen, damit die Nachahmungen deutlich bleiben und folglich ihre Schönheit nicht

nicht verliehren. Man muß also mit der Begleitung dem Vorgänger, so viel möglich, auf das genaueste folgen: Z. E.



§. 2. Bey diesen Nachahmungen müssen beyde, sowohl der Vorgänger als der Nachfolger, sich gut zusammen verstehen, und ihre Kräfte und Einsichten kennen, weil sonst in der Ausführung vieles verdorben werden kann. Diese Vorsicht ist besonders dem Accompagnisten anzurathen, wenn er den Anfang der Nachahmung vorzutragen hat, damit er wisse, wie viel er seinem Nachfolger wegen der Veränderungen zumuthen dürfe. Kann er sich in diesem Falle auf die Geschicklichkeit des letztern nicht gewiß verlassen: so muß er sich seiner Lust zum Verändern begeben, und bey den simplen Noten bleiben. In folgendem Exempel fänget der Baß die Nachahmung an:



§. 3. Hat der Begleiter einen schlechten Vorgänger, welcher ihm mit ungeschickten, oder gar unrichtigen Veränderungen vorgehet: so muß er das sicherste wählen, und ebenfalls den blossen vorgeschriebenen Noten folgen. Er setzet sich dadurch ausser aller Schuld, und weiß, daß man sich begnügen könne, eine schlechte Veränderung einmal zu hören.

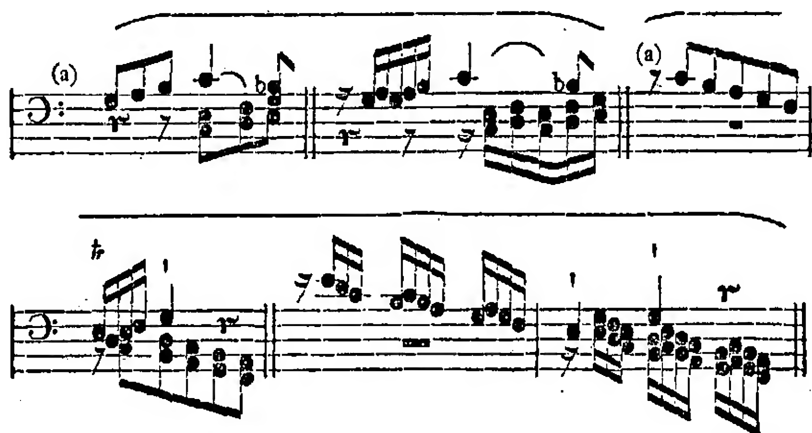
§. 4. Ist der Mitspieler des Accompagnisten hinlänglich geschickt und vernünftig, so kann ihn der letztere, so wie überhaupt durch eine gute Begleitung, also besonders auch bey den veränderten Nachahmungen durch einen geschickten Vorgang und eine richtige Nachfolge aufmuntern, und zuweilen in ein Feuer und in eine gute Disposition bringen, worinnen er vorher nicht war. Nur muß der Accompagnist, wenn er mit den Veränderungen anfänget, seinem Mitspieler hernach die hinlängliche Freyheit lassen, richtig nachzufolgen. Man muß hierbey mit dem Glänzenden und Simplen vernünftig abwechseln und überhaupt so verfahren, wie im letzten Paragraph des ersten Theils dieses Versuchs gezeiget worden ist. Der Accompagnist, als Anfänger der Nachahmung, muß auf die Art von Noten, welche in der Hauptstimme, wenn sie keine Pausen hat, zugleich mit der anfangenden Nachahmung vorkommen, sehr wohl Acht haben, damit er eine Veränderung erfinde, welche sich hinlänglich unterscheidet. Ebenfalls bey dem Ende der Veränderungen muß man mit der Begleitung sogleich zur Einfalt wieder zurück kehren, damit die Hauptstimme ihre Nachfolge, wenn sie zumahl aus vielen Figuren bestehet,

aus-

ausnehmend endigen könne. Es ist eben so unrecht, wenn beyde zugleich lärmen, als wenn sie beyde zugleich einschlafen wollen. Beyde dürfen also weder unwissend noch boshaft seyn. Im erstern Falle wird einer dem andern ohne böse Absicht, im zweyten aber mit Fleiß das Seinige verderben.
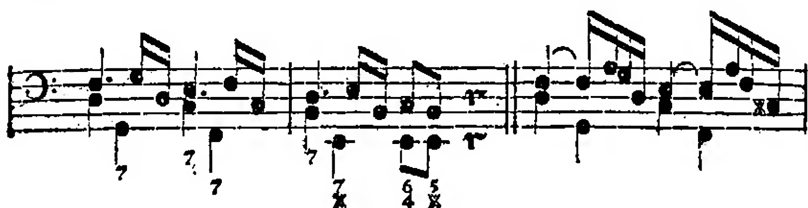
§. 5. Wenn der Clavierist mehrere Bässe bey sich hat, so muß er mit seinen Veränderungen zurück halten, wenn er nicht gewiß weiß, daß ihm die andern zugleich nachfolgen werden.

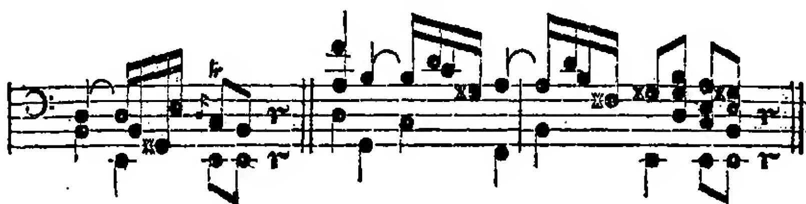
§. 6. Zuweilen erlauben gewisse Sätze, welche mit blossen Terzen begleitet werden, daß die Mittelstimme die veränderte Nachahmung mit dem Basse zugleich in Terzen nachmachet (a). Wenn die Hauptstimme, statt des einfachen Satzes bey (b), die Veränderung von (c) anbringet: so kann weder der Baß noch die Mittelstimme just in derselben Fortschreitung nachfolgen; man begnüget sich alsdenn eine Nachahmung zu erfinden, welche dieselben Figuren hat und die simplen Grundnoten beybehält, ob sie gleich etwas weniges verändert ist.
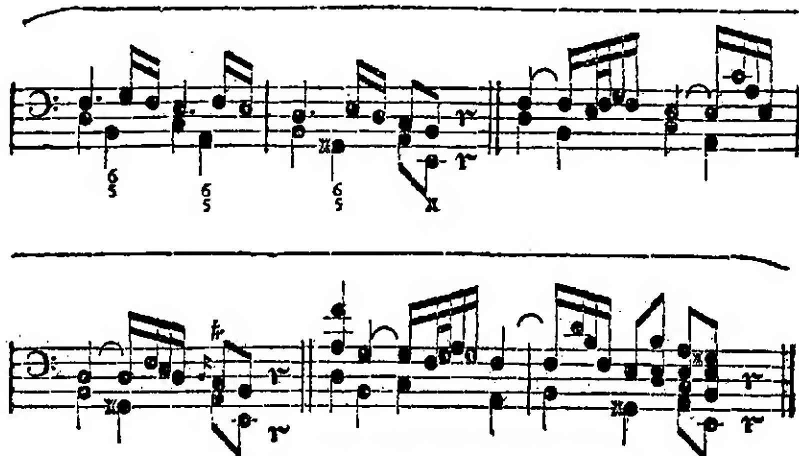




§. 7. Wer eine gute Einsicht in die Setzkunst besitzet, kann auch zuweilen, statt der gewöhnlichen Begleitung, eine Mittelstimme erfinden, welche die Hauptstimme zierlich nachahmet. Die Sätze, wobey viele Septimen- und Sextquintenaccorde vorkommen, indem die Grundnoten steigen und fallen, sind hierzu die bequemsten. Die Zeitmaasse darf aber nicht sehr geschwind seyn, sonst fällt man in den Fehler der Undeutlichkeit:









Vier und dreyßigstes Capitel.

Von einigen Vorsichten bey der Begleitung.

§. 1.

Da wir das mehreste von dieser Materie am gehörigen Orte bereits abgehandelt haben: so wollen wir nur noch einige wenige Anmerkungen in diesem Capitel über gewisse Fälle machen, welche einen vorsichtigen Begleiter erfordern.

§. 2. Bey (a) nimmt man, statt der 6, lieber 7 6 zum h, damit keine Quinten vorgehen, wenn die Hauptstimme das Accompagnement übersteiget. Bey (b) lässet man zum e die Sexte weg, und nimmt dafür $\substack{3\\5\\3}$, und nachher zum Puncte $\substack{3\\8}$. Bey (c) lässet man zum erstern a ebenfalls die Sexte aus, ^{6}und greift dafür die doppelte

doppelte Terz und Quinte. In beyden Fällen (b) und (c) würde man in der vorgeschriebenen Lage Quinten machen, wenn die Begleitung nach den Signaturen eingerichtet würde. Wir haben bereits im 17ten Capitel, §. 8. des ersten Abschnittes ein ähnliches Exempel angeführet. Alle Aufgaben, wobey Fortschreitungen in Quarten vorkommen, sind wegen der Quinten gefährlich, wenn die Lage verändert wird. Wenn man kann, so nimmt man freylich die besten und sichersten Lagen: zuweilen aber ist es unmöglich. Man suchet alsdenn mit guter Gelegenheit aus der Gefahr, und in eine andere Lage zu kommen, indem man durch die Verdoppelung einer Consonanz die fünfte Stimme ergreifet, oder den Anschlag der Harmonie wiederholet, wenn die Grundnote etwas lang ist, oder eine Folge von einer, oder von mehrern durchgehenden Noten bey sich hat. Wenn man aber alle diese Hülfsmittel nicht brauchen kann, so müssen diejenigen Ziffern wegbleiben, welche Fehler veranlassen. Die Figuren bey (d) sind sehr bequem, die Harmonie in einer andern Lage über den durchgehenden Noten zu wiederholen, wenn es die Vermeidung der Fehler erfordert. Bey (e) ist die zweyte Begleitung der erstern vorzuziehen, wenn man die Noten der Hauptstimme nicht in der Oberstimme mit spielen will. Die erstere Begleitung, wenn sie die Hauptstimme übersteiget, mit welcher sie in der gleichen Bewegung fortgehet, verursachet Quinten. Bey (f), wo die Grundstimme in gebrochener Harmonie Dissonanzen auflöset, muß man in der Begleitung eine Aenderung vornehmen, damit die nachschlagende eckelhaften Octaven vermieden werden. Man lässet daher die in den Signaturen des ersten Tacktes steckenden Dissonanzen mit gutem Gewissen aus. Bey (g) bleiben die Anhänge weg, welche man zuweilen am Ende eines Stückes in der Grundstimme findet, wenn bey dem Schlußtriller vorher angehalten worden

den ist. Der Accompagnist höret alsdenn mit der Hauptstimme zugleich auf.

§. 3. Wenn ein Unisonus einfällt, so kann man die Auflösung der Dissonanzen abbrechen, indem man diesen Unisonum sogleich mit beyden Händen ergreifet. Ein geübtes Ohr ersetzet diese Auflösung in der Einbildung.

§. 4. Es ist zwar ziemlich gewöhnlich, aber eben nicht nothwendig, daß die Ausführung eines Stückes bey dem Anfange unordentlich gehet. Es pflegen daher auch die geübtesten Ausführer, der guten Ordnung und des gleichen Vortrages wegen, die Art von Noten, die jeder bey dem Anfange vorzutragen hat, vorher gerne einander zu zeigen. Folglich würde es sehr gut seyn, weil zu diesem Durchsehen zuweilen keine Zeit da ist, und ein einziges Stück oft vielerley Tempo annimmt, daß wenigstens der Anfang der Hauptstimme in kleinen Noten über die anfangenden Grundnoten gesetzet würde. Diese Vorsicht würde auch nach Generalpausen und nach Fermaten von sehr gutem Nutzen seyn, besonders wenn der Baß nachher mit der Hauptstimme nicht zugleich wieder anfänget.



Fünf und dreyßigstes Capitel.

Von der Nothwendigkeit der Bezifferung.

§. 1.

Wir sehen allenthalben aus dem Inhalte unserer Anleitung, daß zu einem guten Accompagnement noch sehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung so ist, wie sie seyn soll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anforderung, unbezifferte Bässe zu accompagniren, und man siehet zugleich die Unmöglichkeit ein, die letztern dergestallt abzufertigen, daß man nur einigermassen zufrieden seyn könnte. Man hat

hat seit einiger Zeit angefangen, mit mehrerm Fleisse, als vorher, die kleinen wesentlichen Manieren, und die nöthigen Zeichen des guten Vortrages in der Schreibart zu bemerken; möchten doch auch die unbezifferten Bässe nach und nach rarer werden, und die Clavieristen weniger Gutwilligkeit zeigen, alles dasjenige gleich zu thun, was man von ihnen fordert! Jeder anderer Ripienist darf sich beschweren, wenn man ihm eine unrichtig geschriebene Stimme vorleget, da hingegen der Accompagnist zufrieden seyn muß, wenn seine Grundstimme entweder gar nicht, oder so sparsam beziffert ist, daß die wenigen Ziffern, welche man noch etwa findet, mehrentheils da angebracht sind, wo sie leicht zu errathen waren. Kurz zu sagen: Man verlanget mit Unrecht von einem Begleiter, daß er den Generalbaß mit, und ohne Ziffern aus dem Grunde gelernet haben soll.

§. 2. Es haben sich einige wegen der Abfertigung unbezifferter Bässe viele Mühe gegeben, und ich kann nicht läugnen, daß ich zuweilen selbst Versuche von dieser Art angestellet habe: allein, je mehr ich hierüber nachdachte, desto reicher fand ich die Harmonie an Wendungen, welche durch die Feinigkeiten des Geschmacks noch alle Tage dergestalt vermehret werden, daß man unmöglich den freyen Gedanken eines Componisten, welchem die gütige Natur das Unerschöpfliche seines Metiers einsehen lässet, durch fest gesetzte Regeln gleichsam Schranken setzen, und seine willkührlichen Wendungen errathen kann. Und gesetzt, es liesse sich etwas hierinnen bestimmen: soll man etwa mit dem Auswendiglernen dieser Regeln, deren Anzahl nicht geringe seyn kann, und die dennoch nicht allezeit Stich halten, das Gedächtniß martern? Soll man nachher auf das neue, wenn man nun endlich die gegebenen Regeln gelernet hat, viele Zeit und Mühe verschwenden, um die Ausnahmen wider diese Regeln zu behalten? Und

dessen allen ohngeacht würde der Nutzen sehr geringe seyn, weil der geschickteste Musiker fehlen kann, wo nur zwo Möglichkeiten da seyn, geschweige bey mehrern.

§. 3. Es bleibet also unumstößlich wahr, daß zur guten Ausführung eines Stückes eine richtig bezifferte Grundstimme unentbehrlich sey. Jeder Componist, welcher wünschet, daß seine Arbeit so gut als möglich ausgeführet werde, muß auch alle Mittel ergreifen, diesen Endzweck zu erlangen. Er muß sich also überhaupt in der Schreibart so deutlich erklären, daß er an einem jeden Orte verstanden werden könne. Hierzu gehöret vornemlich mit eine richtige Bezifferung der Grundstimme. Dieses ist das wenigste, was man mit Recht fodern kann, weil wir schon öfter angeführet haben, daß zur genauen Andeutung des Accompagnements noch etwas mehreres, als Ziffern, gehöre. Wir haben sogar erwiesen, daß es noch hier und da an Zeichen fehle. Ein sicherer Beweis, daß eine Begleitung mit gar keiner Bezeichnung nicht anders als schlecht ausfallen kann. Die Signaturen sind einmal da; man bediene sich also dieser nützlichen Erfindung, und martre weder sich mit dem Ausdenken unzulänglicher Regeln, noch seine Schüler mit der Erlernung dieser letzteren. Wer zu bequem oder zu unwissend ist, seine Bässe so, wie es die gute Ausnahme erfordert, selbst zu bezeichnen, der lasse solches durch einen geschickten Accompagnisten verrichten.

§. 4. Bey der Bezifferung muß man zwar nicht alle Kleinigkeiten berühren, und aus einem Generalbaß ein Handstück machen: indessen muß dennoch das Nothwendige und Wesentliche nicht vergessen werden. Viele gehen mit ihren Bezeichnungen zu sparsam um, weil sie das Auge des Accompagnisten nicht zu stark bemühen wollen: allein ein geübter Clavierspieler übersiehet gar leicht eine Grundstimme, wenn sie auch etwas mehr Andeutungen,

gen, als insgemein Mode ist, über sich hat, weil er lange vor der Erlernung des Accompagnements zwey Systeme, manchmal mit vielen Noten, Versetzungszeichen und andern über einander stehenden Characteren hat übersehen müssen. Was ist aber leichter zu übersehen, jene Systeme mit so vielen verknüpften Schwierigkeiten, oder drey, höchstens vier Ziffern über einander, welche man ohnedem bey der Lehre des Generalbasses kennen lernen muß, welche bey dem fleißigen Accompagniren alle Augenblicke vorkommen, und folglich so unbekannt und fürchterlich nicht seyn können, als mancher bequemer Accompagnist vielleicht glaubet?

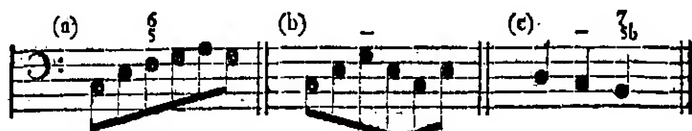


Sechs und dreyßigstes Capitel.

Von durchgehenden Noten.

§. 1.

Die Andeutung der durchgehenden Noten ist in den mehresten Fällen eben so nöthig, als die Andeutung der Ziffern. Weil nun die Bezifferer auch hierinnen nicht genau genug verfahren, so muß man nach und nach durch eine fleißige Uebung im Accompagniren, und durch ein aufmerksam Ohr die durchgehenden Noten heraus suchen lernen (a). Man erräth diese letztern zuweilen aus der vorher gegangenen Harmonie, welche zu den folgenden Noten passet (b), und aus der nöthigen Vorbereitung und Auflösung (a) und (c):

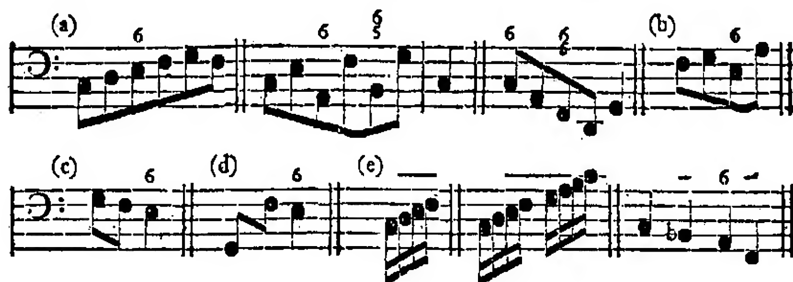


§. 2. Man hat zwar einige Regeln, die durchgehenden Noten zu erkennen: sie sind aber auch nicht immer zuverläßig. Da man also auf diese Regeln nicht allezeit sicher bauen kann, da sich die durchgehenden Noten nicht allezeit gewiß errathen lassen, und da man weiß, daß es ungleich mehr schlechte als gute Begleiter giebet: so handelt man durch eine genaue Andeutung am sichersten, und thut allenfalls lieber zu viel, als zu wenig. Ein guter Accompagnist lässet sich durch einige überflüßige Queerstriche nicht verwirren, und einem Anfänger ist dadurch sehr geholfen. Man muß den Franzosen die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie ihre durchgehenden Noten mit grossem Fleisse bezeichnen. Sie brauchen hierzu insgemein einen schrägen Strich:



§. 3. Die durchgehenden Noten kommen im Gange, und im Sprunge vor, und sind mehrentheils etwas geschwinde. Wenn sie einzeln vorkommen, so findet man sie nicht angedeutet. Von den gehenden und springenden Noten bey (a) gehet die zweyte durch. Man kann hierbey zur Regel annehmen, daß auf jene kein Sprung folgen darf, und bey diesen die Octave der durchgehenden Note schon vorher in der rechten Hand liegen muß. Folglich haben die Noten bey (b), wo diese zween Umstände fehlen, allerseits ihre eigene Begleitung. Wenn die Grundstimme, anstatt in die Untersecunde zu steigen (c), in die Septime herauf springet (d): so kann diese letztere ebenfalls durchgehen, ohne daß die Octave davon schon gelegen hat. Ein Sprung in die Octave wird hier nicht als ein Sprung sondern als eine wiederholte Note angesehen. Wenn mehr als eine durchgehende Note hintereinander vorkommt, so ist

ist die Andeutung durch unsern Queerstrich eben so nothwendig, als wenn langsame Noten durchgehen sollen (e).



§. 4. Unter den Grundnoten pflegen ihr eigenes Accompagnement zu haben: die Zweyviertheilnoten im Allabreve- und Dreyzweytheiltacte, wenn der letztere kein langsames Tempo hat, und die geschwindesten Noten Achttheile sind; die Viertheile im langsamen Dreyzweytheiltacte, in der sogenannten schlechten Tactart vom Allegretto an, wo keine geschwindere Noten als Zweyunddreyßigtheile vorkommen, bis zum Presto, und im Drey- und Sechsviertheiltacte bey geschwinder Zeitmaaße; die Achttheile im Vierviertheiltacte vom Adagio an, bis an das Allegretto, und in langsamen $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ Tacten. Wenn diese letztern Tactarten ein geschwindes Tempo haben, so hat jede Figur, welche drey Achttheile oder drey Viertheile enthält, ihr eigenes Accompagnement.

§. 5. Noten, welche ihre eigene Begleitung zu haben scheinen, und dennoch durchgehen sollen, müssen vorzüglich einen Queerstrich über sich haben. Noten, welche zwar das Ansehen des Durchganges haben, aber demohngeacht ihre besondere Harmonie erfordern, müssen beziffert seyn. Im erstern Falle waget man bey einer unrichtigen Andeutung noch mehr, als im letztern.

§. 6.

§. 6. Auf was Art gewisse durchgehende Noten mit blossen Terzen begleitet werden, ist bereits im zwey und dreyßigsten Capitel angeführet worden.

§. 7. Wegen der Abfertigung vieler **in einem Tone bleibender und durchgehender Grundnoten** wollen wir noch unterschiedenes anmerken. Diese Anmerkungen sind auf die Zeitmaasse gerichtet, wie sie hier eingeführet ist, und wobey die Adagio weit langsamer, und die Allegro weit geschwinder ausgeführet werden, als man in andern Gegenden zu thun pfleget.

§. 8. Von dem **langsamsten Tempo** an, bis zum **Largo** werden die Viertheile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen, und ganz ausgehalten. Die Achttheile werden ebenfalls alle mit beyden Händen angeschlagen, aber nur halb ausgehalten. Die Sechzehntheile schläget die linke Hand alle an, und hält sie aus, wenn keine Zeichen des Abstossens vorhanden sind. Die rechte Hand schläget zu diesen Sechzehntheilen, und zu den noch geschwinderen Noten halb ausgehaltene Achttheile an, so lange kein besonderer Ausdruck hierinnen eine Aenderung machet. Wenn die Grundstimme beständig hintereinander, oder wenigstens sehr viele Zwey und dreyßigtheile, oder noch geschwindere Noten hat: so kann der Accompagnist, wenn er noch einen Baßisten neben sich hat, in der linken Hand eine, oder mehrere Noten ohne Anschlag durchgehen lassen; ist er aber ohne Gehülfen, so muß er sich mit dieser zitternden Bewegung allein martern. Zu ein- und zweymahl geschwänzten Triolen schläget die rechte Hand bloß bey der ersten Note an, ingleichen zu jeder Figur von drey Achttheilen, oder dem Inhalt davon, in den $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tackten.

§. 9.

§. 9. Vom Largetto und Andante an, bis zum Allegro werden in der rechten Hand zu den Baßviertheilen, Achttheilen, noch geschwinderen Noten, und zu den Triolen ganz ausgehaltene Viertheile angeschlagen. Die langsamern Noten werden mit beyden Händen ausgehalten.

§. 10. Im Siciliano, es sey geschwind oder langsam, werden die Viertheile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen und ausgehalten. Die einzelne Achttheile, welche auf die Viertheile folgen, werden in der rechten Hand ebenfalls mitgespielet. Ausserdem mögen die Figuren im Basse aussehen, wie sie wollen, so schläget die rechte Hand blos zu dem Inhalte von drey Achttheilen einmal an.

§. 11. Vom Allegro assai bis zum Prestißimo werden in der rechten Hand entweder ausgehaltene halbe Tacte, oder halb ausgehaltene Viertheile zu den Baßachttheilen angeschlagen. Die Viertheile werden in beyden Händen halb, und die noch langsamern Noten ganz ausgehalten. Im übrigen berufe ich mich auf die in der Anleitung des ersten Theiles meines Versuches befindliche Nota.

§. 12. Diese Anmerkungen gelten nur so lange, als die Bezifferung und Andeutung des Vortrages keine Aenderung machet.

§. 13. Wenn man die Einleitungsclauseln nicht mit Terzen, oder auf eine andere zierliche Art, dergleichen wir im zwey- und dreyßigsten Capitel angeführet haben, begleiten kann: so lässet man sie durchgehen. Die Anhänge nach dem Schlusse eines Stückes gehen ebenfalls durch.

§. 14. Wir wollen dieses Capitel mit folgenden merkwürdigen Exempeln beschliessen. Bey (a) erfordert zuweilen ein besonderer Ausdruck, den man aus dem Inhalte des Stückes, oder
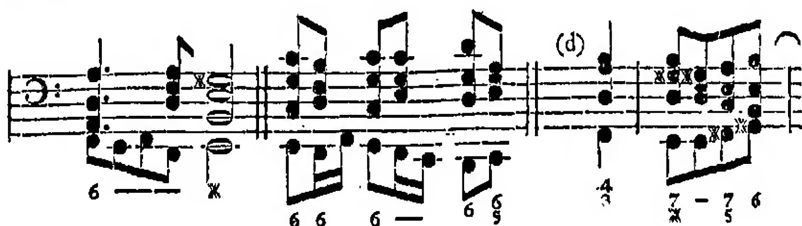
auch aus der Begleitung der Ripienstimmen entdecket, daß die rechte Hand die Harmonie zu jeder kurzen punctirten Note wiederhole, anstatt daß man ausserdem die zweyte davon allezeit durchgehen lässet. In Recitativen mit Accompagnement kommt dieser Fall oft vor. Wenn der Componist die bey (b) im ersten Tacte befindliche durchgehende Note e, wegen des Ausdruckes, begleitet wissen will: so muß er ausdrücklich eine 6 darüber setzen. Bey (c) werden durchgehende Noten begleitet, um Fehler zu vermeiden; man wechselt alsdenn entweder in einer Stimme mit der Baßnote, oder wiederholet die vorige ganze Harmonie. Bey (d) erfordert die Vorbereitung der Septime zu fis, daß die durchgehende Note e durch eine neue Einrichtung des Septimenaccordes besonders begleitet werde. Wenn man mit der rechten Hand nicht zu weit herunter gehen will, und zugleich Quinten zu vermeiden hat: so wiederholet man bey (e) über den durchgehenden Noten die vorige Harmonie. Bey (f) vermeidet man durch diese Wiederholung Quinten, wenn vorher zum a die Terz verdoppelt ist, und Octaven, wenn zu diesem a $\begin{smallmatrix}6\\3\\3\end{smallmatrix}$ genommen wird, und man bleibet in der Lage. Bey (g), wo man voraus setzet, daß zu der ersten Grundnote f die vorgeschriebene Verdoppelung mit der Sexte oder Terz nöthig ist, muß der Sextenaccord ohne Verdoppelung zu den durchgehenden Noten gleichfalls wiederholet werden, damit man bey dem gis die nöthige Verdoppelung, ohne unreine und ungeschickte Fortschreitungen zu machen, vornehmen könne und in keine tiefere Lage komme. Nach der Italiänischen guten Singart pflegen die Sänger vor dem Ende einer Aushaltung um einen ganzen oder halben Ton, nachdem die Modulation ist, in die Höhe zu steigen, und hernach wieder in das vorige Intervall zu fallen, ohne daß das geringste hievon angedeutet ist. Bey (h) sehen wir die Schreibart, und bey (i)

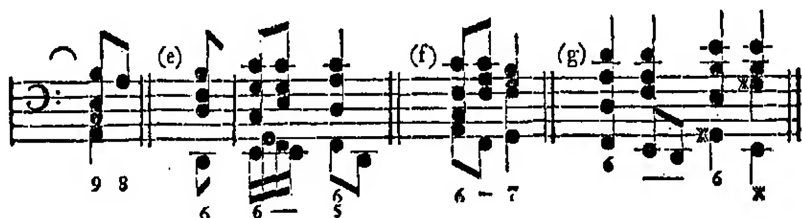
die Ausführung einer solchen Aushaltung. Diese Art des Vortrages findet man zuweilen ausgeschrieben. Man lässet alsdenn diesen Zierat ohne Begleitung durchgehen, und schläget die Harmonie mit der rechten Hand nur einmal an, damit das Steigen und Fallen der Hauptstimme seine Deutlichkeit erhalte. Bey (k) sind zwey Exempel von dieser Art vorgebildet. Das Accompagnement dazu ist gleich hinterher bemerket. Die Bezifferung dieser Exempel bey (l) ist unrecht. Wenn der Componist nicht genau genug beziffert, besonders wenn er bey solchen Stellen, wo man eine Auflösung vermuthet (m), die durchgehenden Noten nicht andeutet, ingleichen, wenn er die durchzugehen scheinenden Noten, welche aber doch ihre eigene Harmonie erfordern (n), nicht beziffert: so ist auch der geübteste Accompagnist Fehlern unterworfen, und ist ausser Schuld, wenn die Hauptstimme nicht über dem Basse stehet. Wir haben dieses überhaupt bereits im fünften Paragraph angemerket. Bey (o) sehen wir die gute Art, zur Warnung überflüßige Ziffern über durchgehende Noten zu setzen. Man giebet dadurch mäßigen Accompagnisten die Nothwendigkeit der Verdoppelung deutlich zu erkennen, damit Fehler vermieden werden. Bey (p) ist der Queerstrich deswegen nöthig, damit man nicht, statt die vorige Harmonie zu wiederholen, den Dreyklang zur folgenden Note über der Pause anschlage.

(a) (b)

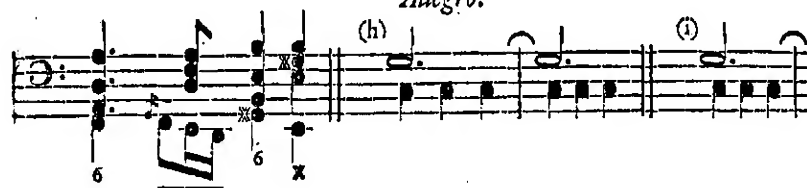
p: f:
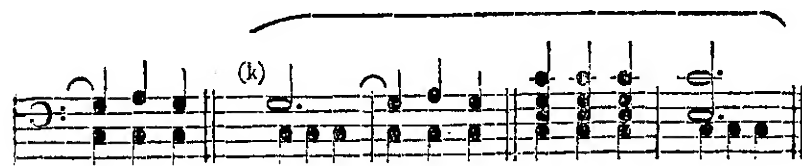
(c)
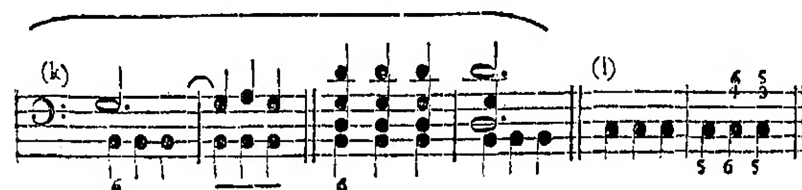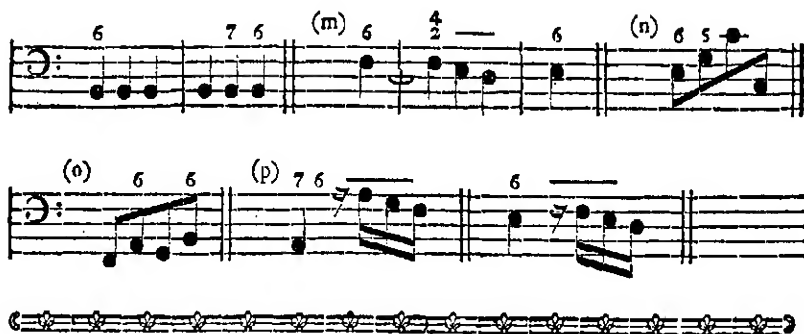




Allegro.









Sieben und dreyßigstes Capitel.

Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand.

§. 1.

Das Vorschlagen mit der Harmonie in der rechten Hand zu kurzen Pausen in der Grundstimme ist oft nothwendig, die Ordnung zu erhalten und eine gute Ausnahme zu befördern.

§. 2. Diejenigen Bezifferer, welche dieses Vorschlagen andeuten, indem sie die Aufgabe, oder den Queerstrich, welcher der auf die kurze Pause folgenden Grundnote zukommt, über die Pause setzen, thun sehr wohl, und es wäre zu wünschen, daß jedermann, zur Erleichterung vieler Accompagnisten, diese Genauigkeit im Bezeichnen in Acht nähme.
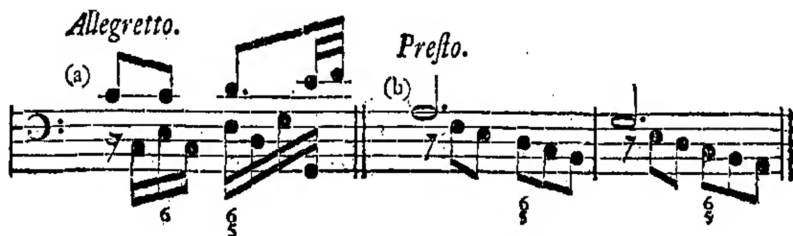
§. 3. In Ermangelung der gehörigen Andeutung wollen wir überhaupt zweyerley anmerken: erstlich, daß die Pausen, wovon wir in diesem Capitel handeln, nicht langsamer, als ein Sechzehntheil im Allegretto seyn dürfen; zweytens, daß die mit der Pause eintretenden Noten der übrigen Stimmen sich mit der

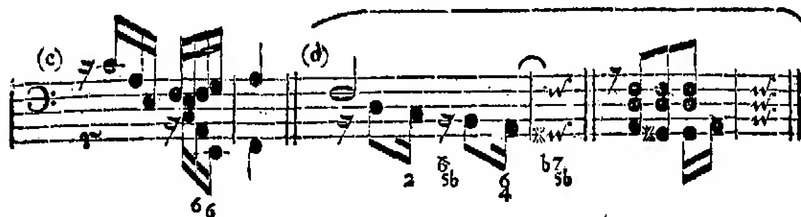
vorausgenommenen Harmonie vertragen müssen. Folgende Exempel werden meine Meynung deutlicher erklären.
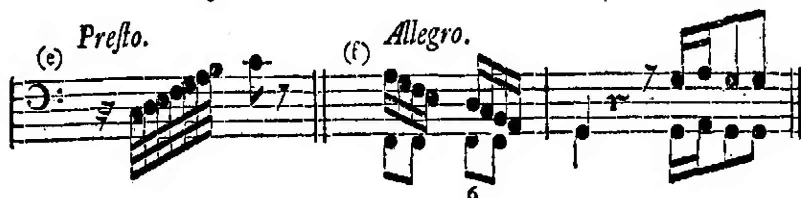
§. 4. Bey (a) ist es einem Anfänger, um den Tact gewiß zu nehmen, erlaubet, zu der Pause den Dreyklang c anzuschlagen: ein geübter Accompagnist fällt erst bey dem e mit dem Sextenaccord in der rechten Hand ein, und läßt sowohl die Pause, als auch das c durchgehen. Bey (b) bleibet nichts übrig, als die Nothwendigkeit zur Pause vorzuschlagen, wenn man nicht die ganze Hälfte des Tactes ohne Begleitung vorbeygehen lassen will. Die Hauptstimme sowohl als der Begleiter haben diese Tacthülfe bey hurtiger Zeitmaasse sehr nöthig. Dieses Exempel darf nicht geschwinder als Andante seyn, wenn man mit der rechten Hand erst nach den Pausen anschlagen will, weil sonst dieser Anschlag eine widrige Bewegung im Tacte veranlassen würde. Bey (c) mag das Tempo beschaffen seyn, wie es will, so kann man den Dreyklang c nicht eher, als bey dem Eintritt der ersten Grundnote, anschlagen, weil dieser Dreyklang nicht mit dem f in der Hauptstimme harmoniret. Bey (d) ist es wegen der Unbeweglichkeit der Hauptstimme, und wegen der rückenden Noten im Basse nöthig, daß die Harmonie, auch bey einer langsamen Zeitmaasse, in Achttheilen angeschlagen werde. Das erste Achttheil kann allenfalls ohne Begleitung vorbey gehen, um das Piano, womit gemeiniglich eine Aushaltung angefangen wird, nicht zu verdunkeln. Bey (e) ist das Vorschlagen zur Pause unentbehrlich, zumal wenn dieses Exempel bey einem weitläuftigen und stark besetzten Orchester, wo alle Stimmen mit solchen kurzen Noten zugleich eintreten, vorkommt. Dieser Umstand ereignet sich besonders oft in Opern bey affectuösen Recitativen mit accompagnirenden Instrumenten, welche von den Sängern, wegen der vielen und heftigen Actionen, bald ganz hinten, bald vorne, bald auf der Seite, und
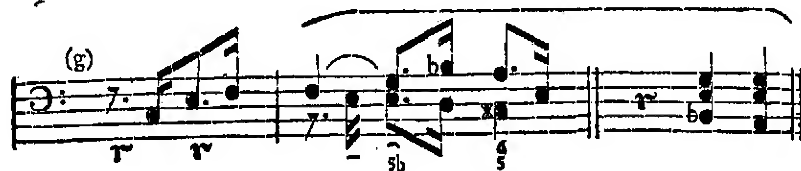
bald
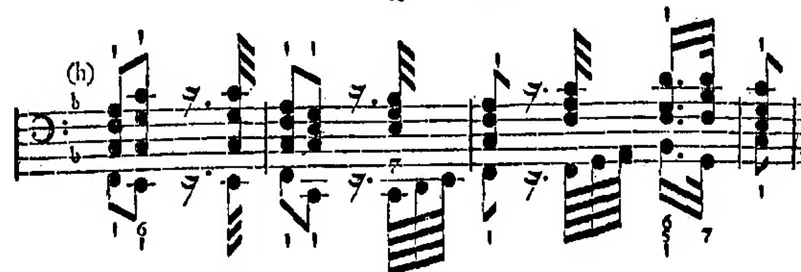
bald in der Mitte des Theaters, zuweilen unter vielem Geräusche abgesungen werden. Hier muß der Clavierist führen, und bey der kurzen Pause das Signal durch einen so starken Anschlag, als nur möglich ist, geben. Bey (f), wo die Noten, welche auf die Achttheilpause folgen, nicht so kurz sind, wie im vorigen Exempel, und wo ebenfalls alle Stimmen nach einer Generalpause mit dem Einklange zugleich einfallen, wird nicht vorgeschlagen. Bey dem Exempel (g) mit punctirten Noten schlägt der Accompagnist ebenfalls nicht vor, weil in der Hauptstimme ein Vorschlag da ist, welcher sich erst nach der kurzen Grundnote auflöset. Das Exempel (h) mit dem pathetischen Basse nach französischem Geschmacke muß ohne vorzuschlagen accompagniret werden, weil es sonst vieles von seinem Trotzigen verliehret. Die Abbildung bey (i) stellet einen Fall vor, wo der Componist zuweilen ein gewisses Gewicht in den Ausdruck der Hauptstimme leget, und zugleich verlanget, daß die letztere mit der Veränderung der Modulation allein anfangen soll. Die Begleitung dieses Exempels ist gleich hinterher beygefüget. Bey (k) leidet der Vorschlag keinen Dreyklang zur Pause; man pausirt also am besten mit der rechten Hand ein Achttheil. Bey (l) wird zu den Puncten und gebundenen Noten vorgeschlagen.
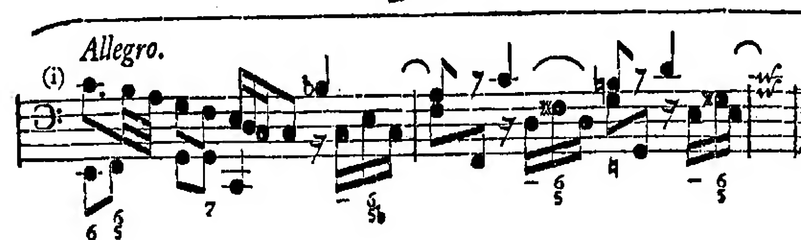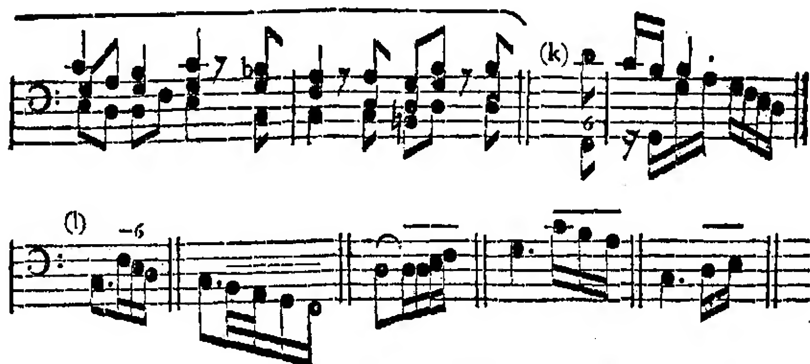



(c)
(d)
66
2
6
5b
6
4
b7
5b


Presto.
(e)
Allegro.
(f)
6


(g)
5b
6
5


(h)
6
7


Allegro.
(i)
6
6
5
7
6
5b
6
5
6
5





Acht und dreyßigstes Capitel.

Vom Recitativ.

§. 1.

Die Recitative waren vor nicht gar langer Zeit von lauter Verwechselungen der Harmonie, der Auflösung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepfropfet. Man suchte, ohne mehrentheils die geringste Ursache zu haben, in diesen harmonischen Seltenheiten eine besondere Schönheit, und man hielte die natürlichen Abwechselungen der Harmonie für zu platt zum Recitativ. Dank sey es dem vernünftigen Geschmacke, vermöge dessen man heute zu Tage nur sehr selten, und mit zureichendem Grunde in den Recitativen harmonische Sonderheiten anbringet. Der Accompagnist darf also bey der Abfertigung der Recitative von der jetzigen Art nicht so sehr mehr schwitzen, wie vordem. Indessen ist doch noch allhier eine genaue Bezifferung nöthig, wenn auch die Hauptstimme über dem Basse stehet.

§. 2. Gewisse Recitative, wobey der Baß, oder die übrigen darzu gesetzten Instrumente entweder ein gewisses Subject, oder eine solche Bewegung in Noten haben, welche beständig fortdauret, ohne sich an die Absätze der Singstimme zu kehren, müssen wegen der guten Ordnung strenge nach der Eintheilung des Tactes ausgeführet werden. Die übrigen Recitative werden nach ihrem Inhalte bald langsam, bald hurtig, ohne Rücksicht auf den Tact, abgesungen, ob sie schon bey der Schreibart in den Tact eingetheilet werden. Ein Accompagnist muß in beyden Fällen genau aufmerksam seyn, besonders in dem letzteren. Er muß beständig auf den Ausführer der Hauptstimme hören, und wenn das Recitativ mit Action ist, auch sehen, damit er mit seinem Accompagnement bey der Hand sey, und den Sänger niemals verlasse.

§. 3. Declamirt der letztere hurtig, so muß die Harmonie auf das bereiteste da seyn, besonders alsdenn, wenn sie bey den Absätzen der Hauptstimme vorgeschlagen werden muß. Der Anschlag einer neuen Harmonie muß auf das geschwindeste geschehen, so bald die vorige Harmonie zu Ende ist. Hierdurch wird der Sänger in seinem Affecte, und in dem daher nöthigen geschwinden Vortrage niemals gestöhret, weil er bey Zeiten die Modulation und Beschaffenheit der Harmonie beständig voraus weiß. Wenn man unter zweyen Uebeln wählen müste, so würde hier das Eilen dem Schleppen vorzuziehen seyn. Doch besser ist allezeit besser. Bey der geschwinden Declamation muß sich der Accompagnist des Harpeggirens enthalten, zumal wenn sich die Harmonie oft ändert. Man hat hierzu keine Zeit, und wenn man sie auch hätte, so würde der Clavierist selbst, der Sänger und die Zuhörer leicht dadurch in eine Verwirrung gerathen. Dieses Harpeggiren ist auch alsdenn unnöthig, weil es blos ausser diesem Falle, und bey langsamen Recitativen und lange daurender Harmonie gebrauchet wird,

um

um den Sänger zu erinnern, daß er in derselben Harmonie bleiben soll, anstatt daß er widrigenfalls durch die Länge der Dauer gar leicht aus dem Tone kommen, oder in eine Veränderung der Harmonie gerathen könnte. Kommen dergleichen feurige Recitative in der Oper vor, wo der Umfang des Orchesters weitläuftig ist, wo der Sänger auf dem Theater von seinen Begleitern entfernt declamiren muß, wo noch darzu die Bässe zertheilet spielen: so wartet der erste Flügel, wenn zween da sind, die Cadenzen der Singstimme nicht völlig ab, sondern schläget schon bey den letzten Silben die von Rechtswegen erst darauf folgende Harmonie an, damit die übrigen Bässe oder Instrumente sich bey Zeiten hiernach richten und mit einfallen können.

§. 4. Die Geschwindigkeit und Langsamkeit des Harpeggio bey der Begleitung hänget von der Zeitmaasse und dem Inhalte des Recitatives ab. Je langsamer und affectuöser das letztere ist, desto langsamer harpeggirt man. Die Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten vertragen das Harpeggio besonders wohl. So bald aber die Begleitung, statt der Aushaltungen, kurze und abgestossene Noten krieget, sogleich schlägt auch der Clavierist die Harmonien, ohne Harpeggio, kurz und trotzig mit vollen Händen an. Wenn auch schon in diesem Falle weisse gebundene Noten da stehen solten, so bleibet man dennoch bey dem kurz abgestossenen Vortrag. Die Stärke des Anschlagens ist vor dem Theater, bey auswendig gesungenen Recitativen wegen der Entfernung am nöthigsten. Ausserdem muß allerdings der Accompagnist auch zuweilen vor dem Theater, am allermeisten aber in der Kirche und in der Kammer, wo die lärmenden und furieusen Recitative nicht eben hingehören, seine Begleitung ganz schwach anschlagen, weil die Harmonie ebenfalls den Recitativen in der gehörigen Stärke angepasset werden muß.
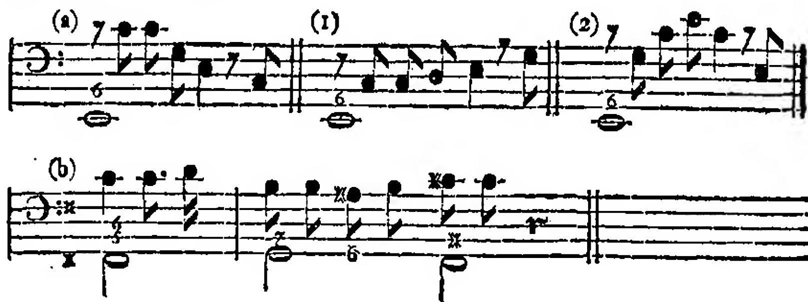
§. 5. Bey einem Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten bleibet man auf der Orgel blos mit der Grundnote im Pedale liegen, indem man die Harmonie bald nach dem Anschlage mit den Händen aufhebet. Die Orgeln sind selten rein gestimmet, und folglich würde die Harmonie zu den erwehnten Recitativen, welche oft chromatisch ist, sehr widrig klingen, und sich mit der Begleitung der übrigen Instrumente gar nicht vertragen. Man hat oft zu thun, ein Orchester, welches nicht das schlechteste ist, in diesem Falle reinklingend zu machen. Das Harpeggio fällt überhaupt auf dem Pfeifwerke weg. Ausser der gebrochnen Harmonie brauchet man auch auf den übrigen Clavierinstrumenten zu der Begleitung der Recitative keine andere, Manier und Zierlichkeit.

§. 6. Bey einem Intermezzo und einer comischen Oper, wo viele lärmende Actionen vorkommen, ingleichen bey andern theatralischen Stücken, wo zuweilen die Actionen ganz hinten auf dem Theater vorgehen, muß man beständig, oder wenigstens sehr fleißig harpeggiren, doch so, daß die Sänger und der Accompagnist einander beständig deutlich hören können. Wenn der Inhalt der Worte, oder eine darzwischen kommende Action machet, daß der Sänger nach der vorgeschlagenen Harmonie nicht gleich anfängt: so bricht der Accompagnist die Harmonie noch einmal langsam von unten in die Höhe, bis er merket, daß die Declamation wieder angehet. Man muß überhaupt, wenn es nicht höchstnöthig ist, weder zu viel noch zu wenig Leeres bey der Begleitung übrig lassen. Wenn gewisse Recitative mit mehrern Instrumenten, als mit dem Basse, ohne Aushaltung begleitet werden: so muß der Clavierist die darzwischen kommenden kleinen Veränderungen der Harmonie, dergleichen 8♭7 oder 65♭ seyn, wenn sie blos die Grundstimme angehen, und zuweilen oft hintereinander vorkommen,

kommen, entweder ganz schwach anschlagen, oder gar übergehen, damit die Hauptstimme nicht zu viel accompagnirt werde, und damit die übrigen Instrumente den Sänger deutlicher hören, und folglich besser Acht haben können, wenn sie nachher wieder einfallen sollen. Das Geräusche des Flügels, welches die Instrumentisten in der Nähe sehr stark hören, zumal, wenn der Ton desselben durchdringend ist, kann alsdenn oft die gute Ordnung gar leicht stören. Zuweilen gewinnet auch bey dieser Unthätigkeit des Clavieristen der Nachdrück gewisser Worte, welche der Componist aus guter Ursache bey aller Stille der Instrumente will hergesaget wissen. Gehet eine heftige Action ganz hinten auf dem Theater vor, so ist diese Vorsicht um so viel nöthiger, weil alsdenn die Töne des Sängers mehrentheils über das Orchester wegfliehen, welches letztere aus Ursachen tiefer angeleget ist, als das Parterre.

§. 7. Wenn der Sänger nicht recht tonfeste ist, so thut man besser, daß man die Harmonie zugleich einigemal hinter einander anschläget, als wenn man einzelne Intervallen angiebet. Bey den Recitativen kommt es hauptsächlich auf die Richtigkeit der Harmonie an, und man muß nicht allezeit fordern, daß der Sänger, zumal bey gleichgültigen Stellen, just die vorgeschriebenen Noten, und keine anderen singen soll. Es ist genug, wenn er in der gehörigen Harmonie declamirt. Bey einer fremden Ausweichung kann man allenfalls das schwere Intervall allein anschlagen. Wenn man sich auf die Geschicklichkeit des Sängers hinlänglich verlassen kann, so muß man nicht gleich stutzen, wenn er in folgendem Exempel (a), statt der Vorschrift, die Ausführung von (1) und (2) wählet. Oft ist hieran eine Bequemlichkeit wegen der Höhe und Tiefe Schuld, oft auch eine Vergessenheit, weil die Sänger bey dem Auswendiglernen, die sich immer ähnlichen Recitativmodulationen leicht verwechseln, indem

sie sich mehr die Grundharmonien, als die vorgeschriebenen Noten einprägen. Ich vergebe es eher einem Accompagnisten, daß er von dem zuweilen vorkommenden Exempel (b) überrascht wird, wenn die Ziffern fehlen, das Tempo hurtig ist, und die Hälfte des Exempels vielleicht gar auf dem Anfange einer neuen Zeile geschrieben stehet: als wenn er vor den verwechselten Ausführungen bey (a) stutzet.

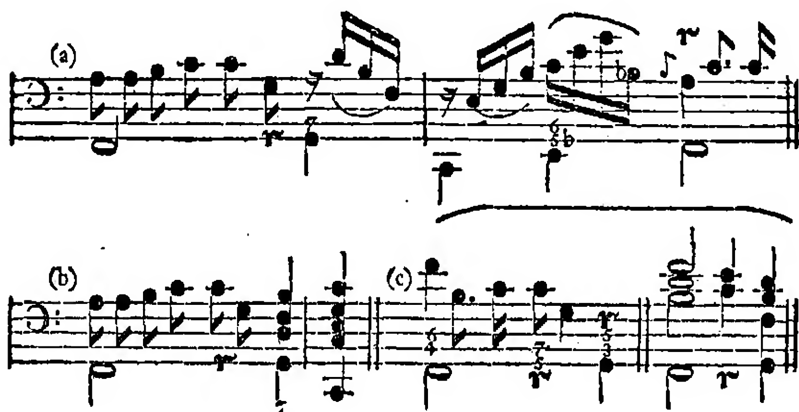


§. 8. Der Accompagnist thut wohl, wenn er überhaupt, besonders aber bey fremden Modulationen, das erste Intervall des Sängers, zu dessen Erleichterung, bey der letzten Brechung der vorgeschlagenen Harmonie in der Oberstimme nimmt, weil es da am deutlichsten zu hören ist. Ehe man diese Hülfe unterlässet, so erlaubet man lieber einige Unregelmäßigkeiten, wenn es nicht zu ändern ist, und gehet aus der Vorbereitung einer Dissonanz, oder nimmt die Auflösung derselben in einer unrechten Stimme vor, blos damit man geschwinde in die Lage kommen könne, wo es die Noth erfordert, welches letztere jedoch, ohne sich einer solchen Freyheit zu bedienen, mehrentheils durch ein geschwindes Harpeggio gar leicht ist.

§. 9. Wenn bey einem Recitativ mit begleitenden Instrumenten nach einer Cadenz, oder nach einem Absatze, der Baß vorschlägt und die übrigen Instrumente nachschlagen: so muß der Clavierist

seine

seine Note mit der Harmonie so gleich, wenn es Zeit ist, sicher und stark anschlagen, zumal wenn das Orchester weitläuftig ist (a). Haben aber alle Begleiter den Anschlag zugleich, so muß der Clavierist sich nicht übereilen, sondern zuvor denen übrigen mit dem Kopfe oder mit dem Leibe bey Zeiten ein merkliches Zeichen geben, damit sie alle zugleich geschwind einfallen können (b). Das Exempel (c) erfordert zum f den Sextquartenaccord, wobey man gerne die Octave in der obersten Stimme nimmt; zur Pause wird nachher die Septime und Quinte vom f angeschlagen. Endlich gehöret noch hieher das Exempel (c) des vierten Paragraphen im vorigen Capitel mit der dazu gehörigen Anmerkung, wohin ich meine Leser verweise. Man kann von diesem Exempel auf mehrere von derselben Art schliessen.
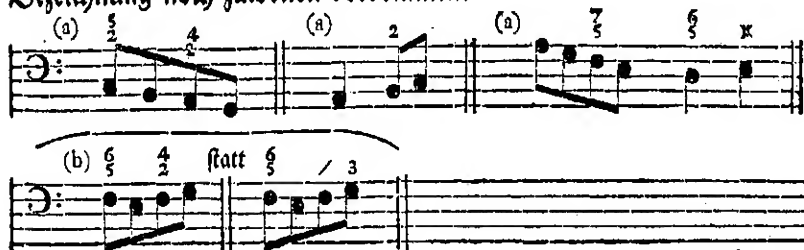




Neun und dreyßigstes Capitel.
Von den Wechselnoten.

§. 1.

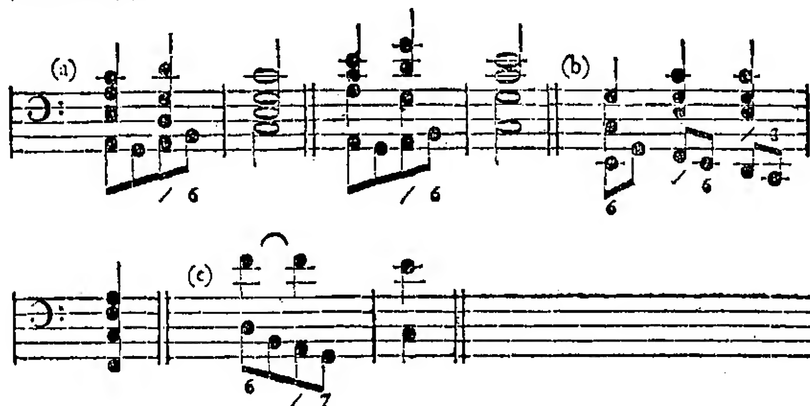
Wir haben bereits im ersten Capitel erkläret, was unter dem irregulären Durchgange, oder unter den Wechselnoten verstanden werde. Die Andeutung davon ist sehr nothwendig, weil die Anfänger im Generalbasse diese Noten nicht leicht errathen können.

§. 2. Einige beziffern die dem innerlichen Werthe nach lange, und zur Harmonie anschlagende Note; andere setzen die Ziffern über die nachschlagende Note. Jene Art der Bezifferung ist nicht zu verwerfen, zumal wenn sie solche Aufgaben betrift, welche bey dem Accompagnement gewöhnlich sind (a), und wenn eine Zweydeutigkeit dadurch gehoben werden kann (b). Ausserdem aber erhält man durch die Andeutung der Wechselnoten mit einem schrägen Striche leichtere Signaturen, und der Accompagnist darf wegen der ungewöhnlichen Folge, welche sich bey der erstern Art der Bezifferung mehrentheils äussert, nicht leicht stutzen. Indessen wollen wir dem ohngeacht jedem Generalbaßschüler rathen, sich mit den Ziffern recht bekannt zu machen, weil beyde Arten von Bezeichnung noch zuweilen vorkommen.



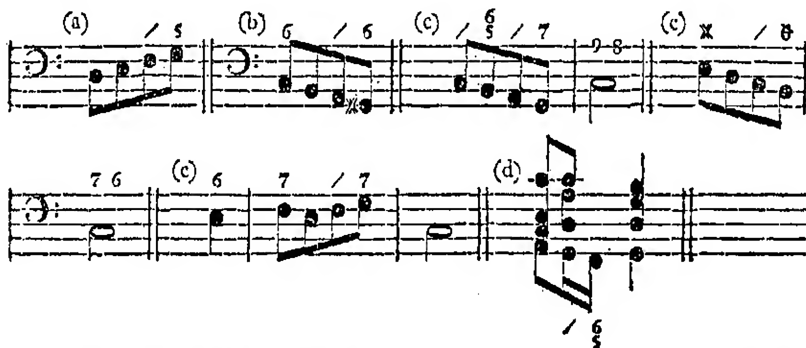
§. 3.

§. 3. Die dem innerlichen Werthe nach lange Noten bey dem irregulären Durchgange sind als ausgeschriebene und in den Tact mit eingetheilte Vorschläge zu betrachten, davon die Geltung genau bestimmet ist. Die rechte Hand nimmt zu diesen Vorschlägen die Harmonie, welche der folgenden Grundnote eigentlich zukommt, voraus. Wenn also gleich die vorausgenommenen Consonanzen zu der anschlagenden Grundnote dissoniren: so behalten sie doch ihre Freyheit und Eigenschaft. Sie können verdoppelt werden (a), und haben weder einer Vorbereitung noch Auflösung nöthig (b). Eben so wenig verliehren die vorausgenommenen Dissonanzen von ihrem Wesentlichen und ihren Gerechtsamen, ob sie gleich zu der anschlagenden Grundnote consoniren (c).



§. 4. Bey den Wechselnoten kann der Dreyklang ohne Andeutung nicht seyn, sondern er muß wenigstens durch eine Ziffer vorgebildet werden (a). Wenn nach dem schrägen Striche Aufgaben folgen, wobey die Verdoppelung nöthig ist (b), oder welche überhaupt mehr, als eine Art der Begleitung haben (c), so muß

der Accompagnist schon vorher auf die rechte Einrichtung der Harmonie bedacht seyn, besonders wenn Fehler vermieden werden sollen (d):





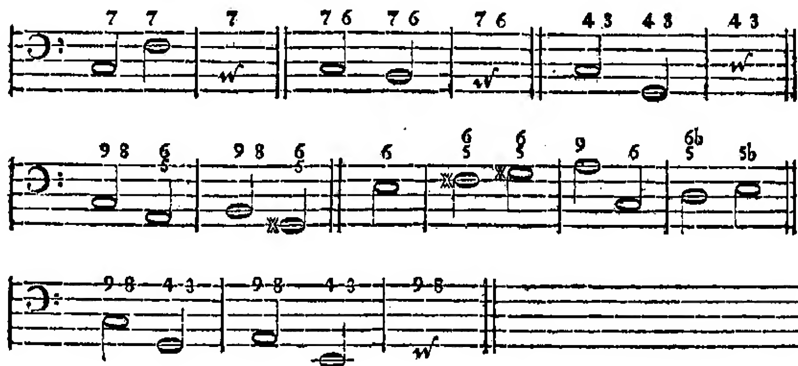
Vierzigstes Capitel.

Vom Baßthema.

§. 1.

Ein gutes Baßthema mit einer ungezwungenen Ausarbeitung gehöret mit zu den Meisterstücken der Composition. Die berühmten Capellmeister **Telemann** und **Graun**, nebst **meinem seligen Vater**, haben in dieser Art vortrefliche Proben abgelegt, welche zu vollkommenen Mustern dienen können. Der Gesang eines solchen Thema muß eine männliche Annehmlichkeit haben, welche zuweilen aus den übrigen Stimmen der dazu gehörigen Harmonie durch eine Brechung derselben, oder durch andere Auszierungen der Modulation etwas borget, ohne das Fundament zu ver-

verstecken. Die Modulation darf nicht ausschweifen. Die Cadenzen und Einschnitte müssen baßmäßig seyn, wenigstens müssen die letzteren eine natürliche Harmonie über sich vertragen. Die Vorschläge müssen in der Grundstimme mit grosser Behutsamkeit gebrauchet werden, damit sie das Fliessende der Harmonie nicht stöhren; ausserdem überlässet man diese und andere Schönheiten des Gesanges lieber der Hauptstimme, welche zu sehr eingeschränkt seyn würde, wenn der Baß an allen diesen Zierden gleichen Antheil nehmen wolte. Statt dessen müssen die Grundnoten eine Harmonie mit vielen und guten Bindungen bey sich haben, damit darüber eine sangbare Hauptstimme gebauet werden könne. Die Gänge, wobey viele Septimen- Quintquarten- Sextquinten- und Nonenaccorde vorkommen, sind besonders vorzüglich, wie wir aus folgenden simplen Grundnoten sehen:



§. 2. Bey der Einrichtung eines Baßthema können es gewisse Componisten gar leicht auf zweyerley Art versehen: zuweilen wollen sie dabey ihren guten Gesang auf einmal, und zur Unzeit ausschütten; sie schreiben also eine gute Melodie hin, welche jung und ohne Grundnoten ist, und zu welcher sich allenfalls

 ein

ein guter Baß setzen liesse. Einem verständigen Accompagnisten würde es alsdenn bey der Begleitung gar leicht seyn, anstatt einen besondern Gesang zu diesem Thema zu erfinden, dieses Thema in der rechten Hand zu nehmen, und mit der linken aus dem Stegereife eine Grundstimme dazu, mit der gehörigen Harmonie zu machen. Im andern Falle pflegen die Baßthemata gar zu trocken zu seyn, indem der Componist, um den jetzt gedachten Fehler zu vermeiden, und sich zur Ausarbeitung der Hauptstimme alle mögliche Bequemlichkeit zu verschaffen, einen guten, ehrlichen und simplen Baß hinschreibet, der weiter nichts ausdrücket. Diese letztern Themata haben jedoch noch dieses Gute, daß sie ein geschicktes Accompagnement zulassen, indem bey jenen oft gar keine Harmonie darauf ist.

§. 3. Die Baßthemata werden entweder von den übrigen Instrumenten im Einklange begleitet, oder blos von den Bässen allein ausgeführet. In jenem Falle lässet der Accompagnist die Harmonie weg, und spielet seine vorgeschriebenen Noten ebenfalls in Octaven mit beyden Händen: wenn aber der Componist aus guten Ursachen Ziffern über den Baß gesetzet hat, weil die Bindungen, welche dabey angebracht werden können, gerne gehöret seyn wollen, und das Thema nicht allein nicht verdunkeln, sondern vielmehr erklären, so muß man sie mitspielen. Gewisse Themata sind so beschaffen, daß ein verständiger Zuhörer nur ein halbes Vergnügen spühret, wenn die Harmonie dazu fehlet, weil diese letztere in der Vorstellung seiner Seele von den Tönen, die er höret, untrennbar ist. Die Orgel ist alsdenn, sowohl wegen der Bindungen, als auch wegen der durchdringenden Stärke zur Begleitung das vorzüglichste Instrument. Im zweyten Falle, welcher bey zweystimmigen Sing- und Spielsachen vorkommt, ist eine harmonische Begleitung nöthig.

§. 4.

§. 4. Das Accompagnement eines Baßthema kann zweyerley seyn, und giebet allezeit einem geschickten Accompagnisten eine gute Gelegenheit, seine Wissenschaft zu zeigen. Wer hinlängliche Einsichten in die Setzkunst hat, und bey einem glücklich erfinderischen Geiste eine gute Beurtheilungskraft besitzet, der kann bey den Pausen der Hauptstimme, auch allenfalls bey gewissen simplen Noten oder Aushaltungen derselben, einen besondern Gesang erfinden, und ihn mit der rechten Hand, statt der gewöhnlichen Harmonie, vortragen. Dieser Gesang muß nach dem Inhalt und Affect des Stückes abgepasset seyn, und darf die Hauptstimme niemals einschränken.

§. 5. Wer aber die hierzu gehörigen Fähigkeiten nicht besitzet, bleibet bey seiner vorgeschriebenen Harmonie, und träget sie nach den Regeln des guten Vortrages vor, wobey allezeit, so viel es nur möglich ist, die besten Fortschreitungen und Lagen gewählet werden, und auf eine sangbare Oberstimme gesehen wird.



Ein und vierzigstes Capitel.
Von der freyen Fantasie.

§. 1.

Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweichet, als bey andern Stücken zu geschehen pfleget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzet sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.

§. 2. Zu diesen letztern Stücken wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert: bey jener hingegen sind

blos gründliche Einsichten in die Harmonie, und einige Regeln über die Einrichtung derselben hinlänglich. Beyde verlangen natürliche Fähigkeiten, besonders die Fantasien überhaupt. Es kann einer die Composition mit gutem Erfolge gelernet haben, und gute Proben mit der Feder ablegen, und dem ohngeacht schlecht fantasiren. Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewißheit einen guten Fortgang in der Composition prophezeyen kann, wenn er **nicht zu spät** anfänget, und wenn er **viel** schreibet.

§. 3. Eine freye Fantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführet werden können. Man muß hierbey eine Tonart festsetzen, mit welcher man anfänget und endiget. Ohngeacht in solchen Fantasien keine Tacteintheilung Statt findet, so verlanget dennoch das Ohr, wie wir weiter unten hören werden, ein gewisses Verhältniß in der Abwechselung und Dauer der Harmonien unter sich, und das Auge ein Verhältniß in der Geltung der Noten, damit man seine Gedanken aufschreiben könne. Es pfleget alsdenn gemeiniglich der Vierviertheiltact diesen Fantasien vorgesetzet zu werden, und man erkennet die Beschaffenheit der Zeitmaasse aus den im Anfange darüber geschriebenen Wörtern. Wir sind bereits aus dem **ersten Theile dieses Versuchs**, in dem **letzten Hauptstücke desselben**, von der guten Wirkung der Fantasien belehret worden, wohin ich meine Leser verweise.

§. 4. Der Flügel und die Orgel erfordern bey einer Fantasie eine besondere Vorsicht; jener, damit man nicht leicht in einerley Farbe spiele, diese, damit man gut und fleißig binde, und sich in den chromatischen Sätzen mäßige; wenigstens muß man diese letztern nicht wohl kettenweise vorbringen, weil die Orgeln

geln selten gut temperirt sind. Das Clavicord und das Fortepiano sind zu unserer Fantasie die bequemsten Instrumente. Beyde **können und müssen** rein gestimmt seyn. Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendeste zum Fantasiren.

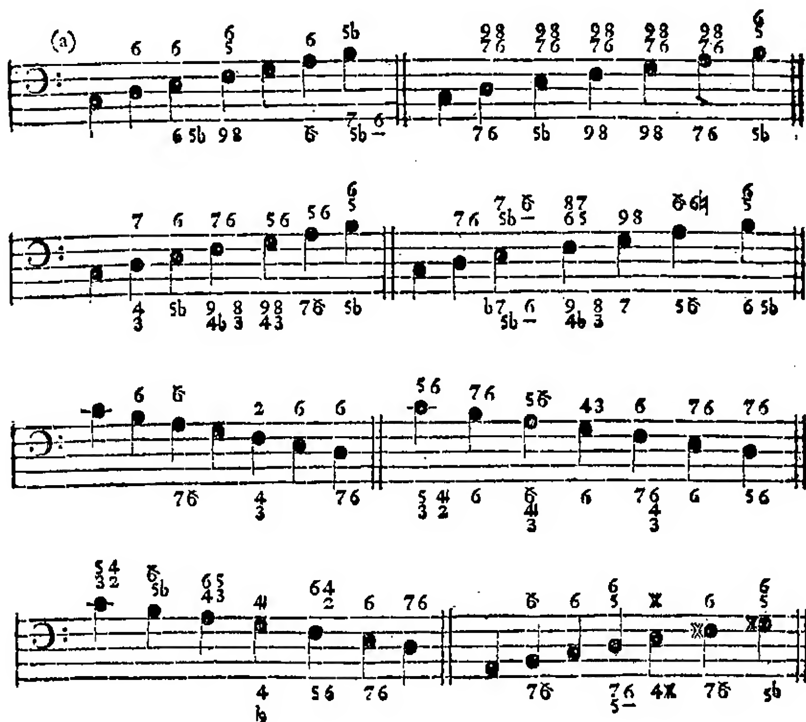
§. 5. Es giebet Gelegenheiten, wo ein Accompagnist nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muß. Bey dieser Art der freyen Fantasie, weil sie als ein **Vorspiel** angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll, ist man schon mehr eingeschränkt, als bey einer Fantasie, wo man, ohne weitere Absicht, blos die Geschicklichkeit eines Clavierspielers zu hören verlanget. Die Einrichtung von jener wird durch die Beschaffenheit des aufzuführenden Stückes bestimmt. Der Inhalt oder Affect dieses letztern muß der Stoff des Vorspielers seyn: bey einer Fantasie hingegen, ohne weitere Absicht, hat der Clavierist alle mögliche Freyheit.

§. 6. Wenn man nicht viele Zeit hat, seine Künste im Vorspielen zu zeigen, so darf man sich nicht zu weit in andere Tonarten versteigen, weil man bald wieder aufhören muß, und dennoch im Spielen die Haupttonart im Anfange nicht zu bald verlassen, und am Ende nicht zu spät wieder ergreifen darf. Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiß höre, woraus gespielet wird: man muß sich aber auch vor dem Schlusse wieder lange darinnen aufhalten, damit die Zuhörer zu dem Ende der Fantasie vorbereitet werden, und die Haupttonart zuletzt dem Gedächtnisse gut eingepräget werde.

§. 7. Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenfalls Clavierspieler von wenigen Fähigkeiten bey dem Vor-

spielen

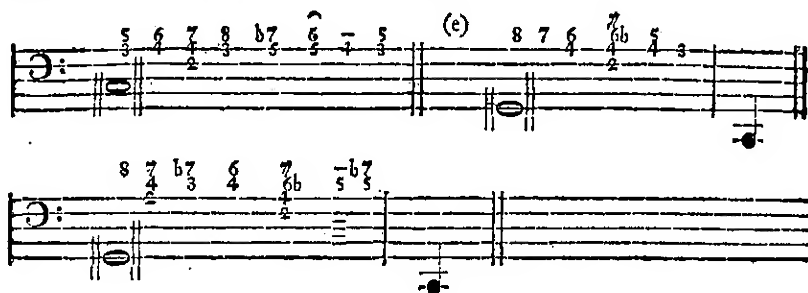
spielen bedienen können, ist diese: daß man die auf- und absteigende Tonleiter der Tonart, woraus gespielet werden soll, mit allerhand Bezifferungen (a), und einigen eingeschalteten halben Tönen (b), in, und ausser der Ordnung (c) mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde leget, und die dabey vorkommenden Aufgaben gebrochen, oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vorträget. Die Orgelpuncte über der Prime sind bequem, die erwählte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen (d). Vor dem Schlusse können auch sehr wohl Orgelpuncte über der Dominante angebracht werden (e):



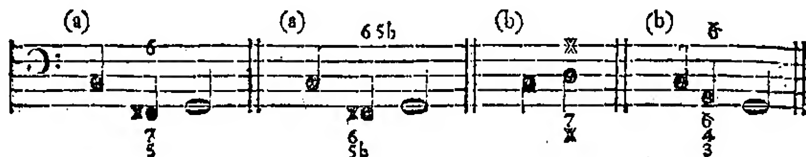
(b)
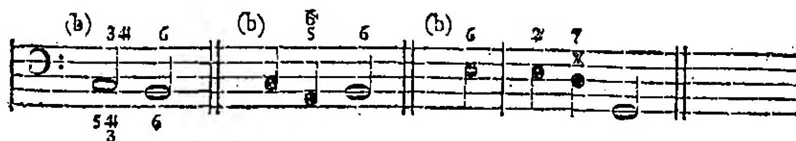
(c)

(d)



§. 8. Bey Fantasien, wo man Zeit genug hat, sich hören zu lassen, weichet man in andere Tonarten weitläuftiger aus. Hierzu werden nicht eben förmliche Schlußcadenzen allezeit erfordert; diese letztern finden am Ende, und allenfalls einmal in der Mitte Statt. Es ist genug, wenn die grosse Septime derjenigen Tonart, (semitonium modi), worein man gehet, im Basse, oder in einer andern Stimme da ist. Dieses Intervall ist der Schlüssel zu allen natürlichen Ausweichungen, und das Kennzeichen davon. Wenn es in der Grundstimme lieget, so hat der Septimen- Sexten- und Sextquintenaccord darüber Statt (a): ausserdem aber findet man es bey solchen Aufgaben, welche durch die Verkehrung jener Accorde entstehen (b). Es ist bey dem Fantasiren eine Schönheit, wenn man sich stellet, durch eine förmliche Schlußcadenz in eine andere Tonart auszuweichen, und hernach eine andere Wendung nimmt. Diese, und andere vernünftige Betrügereyen machen eine Fantasie gut: allein sie müssen nicht immer vorkommen, damit das Natürliche nicht ganz und gar darbey verstecket werde.
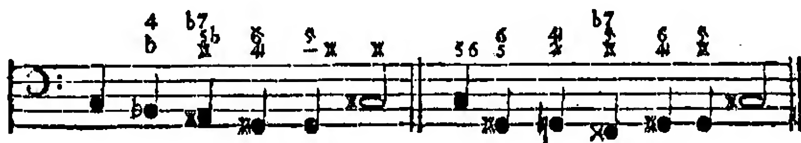




§. 9. Man kann bey einer freyen Fantasie aus der Hauptkonart in die nächstverwandten, in die etwas entferntern, und in alle übrigen Tonarten ausweichen. So wenig man bey Stücken, welche strenge nach dem Tact ausgeführet werden, fremde und viele weitläuftige Ausweichungen vornehmen darf: so einfältig klinget eine Fantasie, welche bey den nächsten Tonarten stehen bleibet. In den harten Tonarten geschehen die nächsten Ausweichungen bekannter maassen in die Quinte mit der grossen Terz, und in die Sexte mit der kleinen. Aus den Molltönen gehet man zunächst in die Terz mit dem harten Dreyklange, und in die Quinte mit dem weichen. Wenn man in entlegenere Tonarten gehen will, so geschiehet es bey den Durtönen in die Secunde und Terz mit dem weichen Dreyklange, und in die Quarte mit dem harten. Aus den Molltönen weichet man alsdenn in die Quarte mit der kleinen Terz, und in die Sexte und Septime mit der grossen. Die übrigen Tonarten insgesammt gehören unter die entlegensten, und können bey einer freyen Fantasie gleich gut berühret werden, ob sie schon in einer ungleichen Entfernung von der Haupttonart abstehen. Dieses leztere kann man aus den bekannten musicalischen Cirkeln sehen, an welche man sich aber bey der Einrichtung einer Fantasie nicht weiter binden darf, weil es ein Fehler seyn würde, im Fantasiren alle vier und zwanzig Tonarten cirkelmäßig durchzugehen. Wir überlassen dem eignen Nachsinnen unserer Leser, durch eine geschickte Ergreifung des semitonii modi Proben in den nähern Ausweichungen vorzunehmen, und wollen,

 der

der Kürze wegen, blos einige besondere Arten, in die nahe verwandten Tonarten nach und nach zu kommen, durch die hierunter vorgebildete Exempel zeigen. Wir erkennen hieraus die Möglichkeit, auf eine immer verschiedene Weise auszuweichen, man mag nach der ersten Grundnote ein Intervall nehmen, welches man nur will. Die Weitläuftigkeit schrecket uns ab, diesen Satz klar zu beweisen.

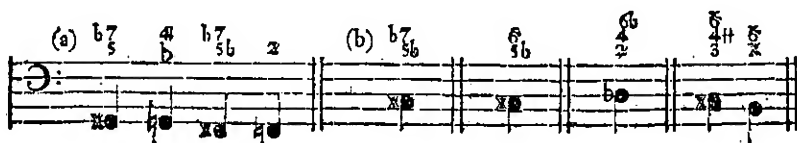
§. 10.
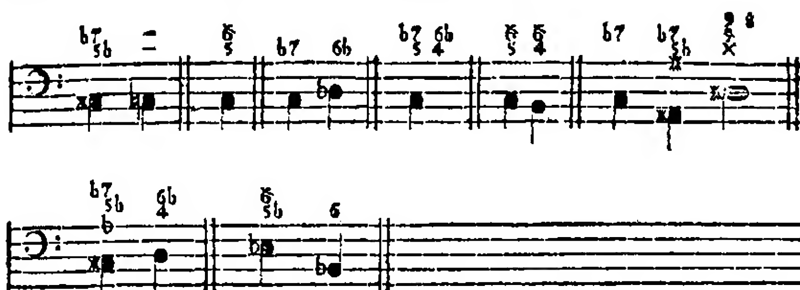
§. 10. In folgenden Exempeln wird die Art vorgebildet, aus einer harten Tonart durch wenige Umwege in die übrigen Tonarten, welche im vorigen Paragraph noch nicht berühret worden sind, auszuweichen. Die nahe Verwandtschaft des a moll mit dem c dur überhebt uns der Weitläuftigkeit, noch eben so viele Exempel, wo die weiche Tonart zum Grunde lieget, anzuführen. Wenn man entlegenere Tonarten nicht nur obenhin berühren, sondern darein förmlich ausweichen will: so muß man bey der blossen Ergreifung des semitonii modi nicht beruhen, und alsdenn glauben, daß man nunmehro da sey, wo man hin wolte, und daß man so gleich weiter gehen müsse: man muß vielmehr das Ohr durch einige andere eingeschaltete harmonische Sätze zu der neuen Tonart allmählig vorbereiten, damit es nicht auf eine unangenehme Art überraschet werde. Man wird Clavierspieler antreffen, welche die Chromatik verstehen, und ihre Sätze vertheidigen können: aber nur wenige, welche die Chromatik angenehm vorzutragen wissen, und ihr das Rauhe benehmen können. Wir merken überhaupt, besonders aber bey diesen hierunter angeführten Exempeln an, daß man sich bey den Aufgaben, wobey man anfänget, sich etwas weit von der festgesetzten Tonart zu entfernen, etwas länger aufhalten müsse, als bey den übrigen. Durch das Versetzen dieser, und der bereits angeführten Exempel, und durch die Verbindung derselben erlanget man nach und nach eine besondere Fertigkeit im Ausweichen.



§. 11.

§. 11. Auf eine noch kürzere, und dabey angenehm überraschende Art in die entferntesten Tonarten zu kommen, ist kein Accord so bequem und fruchtbar, als der Septimenaccord mit der verminderten Septime und falschen Quinte, weil durch seine Verkehrungen, und durch die Verwechselung des Klanggeschlechts sehr viele harmonische Veränderungen vorgenommen werden können. Wenn man hierzu die übrigen harmonischen Künste und Seltenheiten, welche wir in den vorhergehenden Capiteln abgehandelt haben, mit zur Hülfe nimmt: was eröfnet sich nicht alsdenn für ein unzuübersehendes Feld von harmonischer Mannigfaltigkeit! Solte es alsdenn wohl noch schwehr fallen, dahin zu gehen, wo man nur will? Nein, man darf nur wählen, ob man viele, oder gar keine Umwege nehmen will. Es sind von dem oben gedachten Accorde, welcher aus dreyen über einander gesetzten kleinen Terzen bestehet, nur dreye möglich; bey dem vierten ist die Wiederholung des erstern schon da, wie wir aus der Vorbildung bey (a) sehen. Wir würden zu weitläuftig werden, wenn wir alle Möglichkeiten anführen wolten, die Harmonie durch diesen Accord dahin zu lenken, wohin man nur will. Es sey die bey (b) gegebene Gelegenheit zu Versuchen in dieser Art für dieses mahl hinlänglich. Wir wiederholen nochmals, dergleichen chromatische Sätze nur **dann und wann, mit guter Art,** und **langsam** vorzutragen.
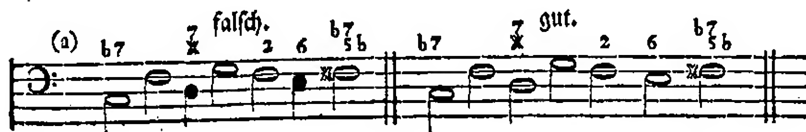




§. 12. Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantasie. Bey der letztern müssen allerhand Figuren, und alle Arten des guten Vortrages vorkommen. Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene, oder gebrochene vollstimmige Griffe ermüden das Ohr. Die Leidenschaften werden dadurch weder erreget, noch gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie vorzüglich solte gebrauchet werden. Durch die Brechungen darf man nicht zu hurtig, noch zu ungleich (a) von einer Harmonie zur andern schreiten. Blos bey chromatischen Gängen leidet diese Vorschrift zuweilen mit guter Wirkung einige Ausnahme. Man muß nicht beständig in einerley Farbe die Harmonie brechen. Ausserdem kann man zuweilen mit beyden Händen aus der Tiefe in die Höhe gehen; man kann dieses auch blos mit der vollen linken Hand thun, indem man die rechte in ihrer Lage läßt. Diese Art des Vortrages ist auf den Flügeln gut, es entstehet daraus eine angenehme Abwechselung eines gekünstelten Forte und Piano. Wer die Geschicklichkeit besitzet, thut wohl, wenn er nicht beständig gar zu natürliche Harmonien brauchet, sondern das Ohr zuweilen betrüget: wo aber die Kräfte nicht so weit hinreichen, so muß eine verschiedene und gute Ausführung in allerhand Figuren diejenige Harmonie angenehm machen, welche
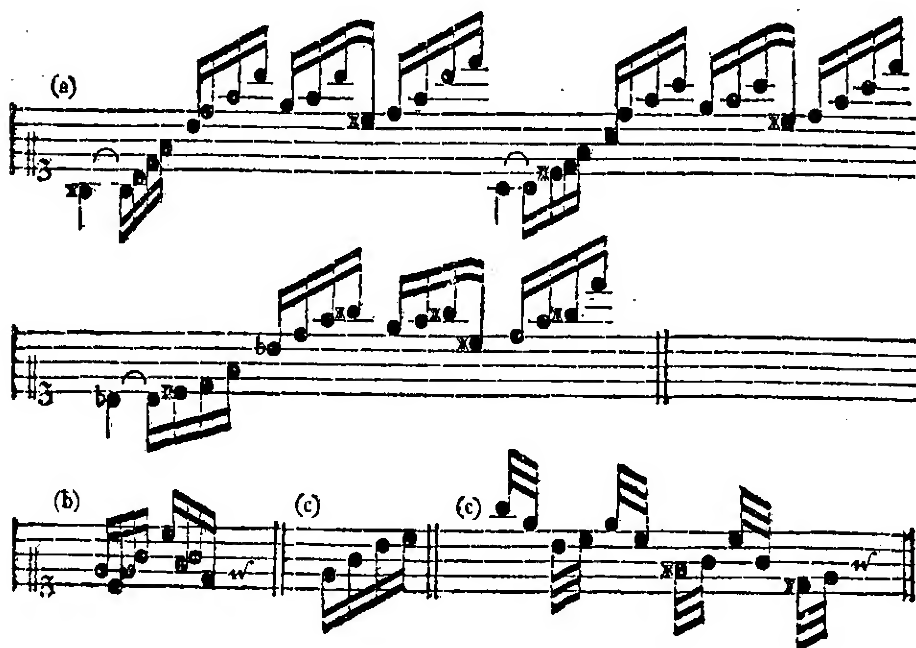
durch
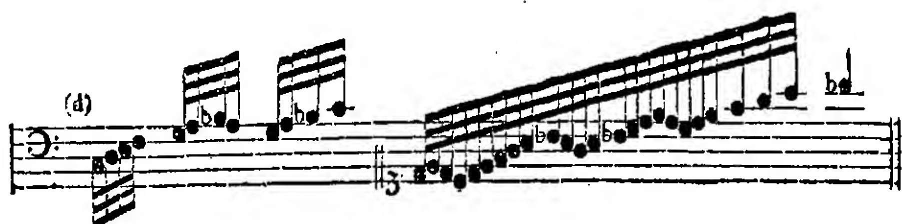
durch einen platten Anschlag derselben einfältig klinget. In der linken Hand können die meisten Dissonanzen ebenfalls verdoppelt werden. Die dadurch entstehende Octaven verträget das Ohr bey dieser starken Harmonie: die Quinten hingegen sind zu vermeiden. Die Quarte, wenn sie bey der Quinte und None ist, und die Nonen überhaupt verdoppelt man nicht.
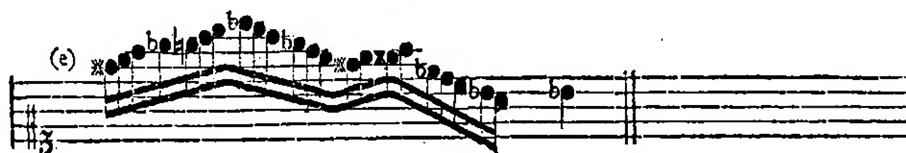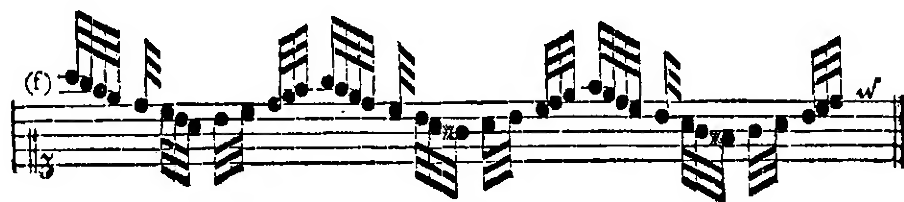


§. 13. Alle Accorde können auf vielerley Art gebrochen, und in geschwinden und langsamen Figuren ausgedrucket werden. Die Brechungen eines Accordes, wobey sowohl dessen Haupt- als auch gewisse Nebenintervallen wiederholet werden (a), sind besonders angenehm, weil sie mehr Veränderungen hervor bringen, als ein simples Harpeggio, wobey man blos die Stimmen so, wie sie in den Händen liegen, nach und nach anschläget. Bey allen gebrochenen Dreyklängen und Aufgaben, welche sich auf einen Dreyklang zurück führen lassen, kann man aus Zierlichkeit vor jedem Intervalle die grosse (b) oder kleine Untersecunde (c) mit berühren, ohne sie nachher liegen zu lassen. Dieses nennet man: **mit Acciaccaturen brechen.** Bey den Läufern werden die ledigen Intervallen der Accorde ausgefüllet; mit dieser Ausfüllung kann man eine, und mehrere Octaven, in der gehörigen Modulation herauf und hinunter gehen. Wenn bey solchen Läufern Wiederholungen vorkommen (d), und zugleich fremde Intervallen eingeschaltet werden (e): so entstehen hieraus angenehme Veränderungen. Die Läufer, wobey viele Progreßionen durch halbe Töne vorkommen, erfordern eine mäßige Geschwindigkeit.

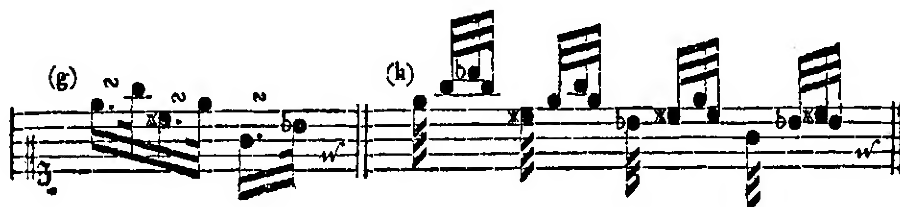
Es können zuweilen mitten in dem Laufwerk allerhand Aufgaben abwechseln (f). Der Dreyklang mit seinen Verkehrungen kann einerley Läufer haben, und der Septimenaccord mit seinen Verkehrungen ebenfalls. Man vermeidet zuweilen bey den Aufgaben, worin eine überflüßige Secunde stecket, die Progression in dieses leztere Intervall (g); in gewissen Figuren kann diese Fortschreitung angehen (h). Gewisse Nachahmungen, sowohl in der geraden als Gegenbewegung, lassen sich sehr gut in verschiedenen Stimmen anbringen (i). Die im eilften Paragraph anangeführten chromatischen Accorde schicken sich am besten zu langsamen Figuren und tiefsinnigen Erfindungen, wie wir aus dem lezten Probestück des ersten Theiles dieses Versuchs sehen.

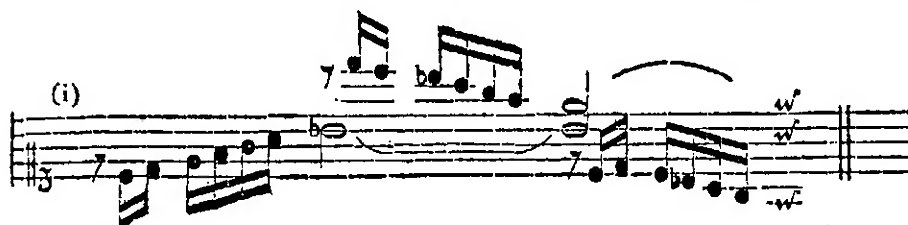












§. 14.

§. 14. Damit meine Leser in verbundenen Exempeln von allerhand Art einen deutlichen und nutzbaren Begriff von der Einrichtung einer freyen Fantasie bekommen: so verweise ich sie auf das im vorigen Paragraph angeführte Probestück, und auf das in der beygefügten Kupfertafel befindliche Allegro. Beyde Stücke enthalten eine freye Fantasie; jenes ist mit vieler Chromatik vermischet, dieses bestehet mehrentheils aus ganz natürlichen und gewöhnlichen Sätzen. Ich habe das Gerippe von dem letztern, in bezifferten Grundnoten, hierunter vorgestellet. Die Geltung der Noten ist so gut, als es hat seyn können, ausgedruckt. Bey der Ausführung wird jeder Accord im Harpeggio zweymahl vorgetragen. Wenn bey dem zweyten mahle, in der rechten, oder in der linken Hand, eine andere Lage vorkommt, so ist es angedeutet. Die Intervallen in den langsamen vollen Griffen, welche alle harpeggirt werden, haben einerley Geltung, ob man schon des engen Raumes wegen, zu mehrerer Deutlichkeit, weisse und schwarze Noten hat über einander setzen müssen. Bey (1) sehen wir die lange Aufhaltung der Harmonie im Haupttone bey dem Anfange und Ende. Bey (2) gehet eine Ausweichung in die Quinte vor, worinnen man eine ganze Weile bleibet, bis bey (×) die Harmonie in das weiche e gehet. Die drey Noten bey (3), worunter ein Bogen stehet, erklären die Einleitung in die darauf folgende Wiederholung des Secundenaccordes, welchen man durch eine Verwechselung der Harmonie wieder ergreift. Die Einleitung bey (3) geschiehet in der Ausführung durch langsame Figuren, wobey die Grundstimme mit Fleiß weggelassen worden ist. Der Uebergang vom h mit dem Septimenaccord, zum nächsten b mit dem Secundenaccord verräth eine Ellipsin, weil eigentlich der Sextquartenaccord vom h oder c mit dem Dreyklange hätte vorhergehen sollen. Bey (4) scheinet die Harmonie in das weiche d über-

überzugehen: Statt dessen aber wird bey (5) mit Auslassung des weichen Dreyklanges d die übermäßige Quarte im Secundenaccorde zum c genommen, als wenn man in das harte g ausweichen wolte, und ergreift dem ohngeacht die Harmonie des weichen g (6), worauf man mehrentheils durch dissonirende Griffe wieder in die Haupttonart gehet, und die Fantasie mit einem Orgelpuncte beschliesset.

Allegro. (1) (2)

(x) (3) (4) (5)

(6) (1)



Druckfehler.

Seite 1. §. 3. Linie 2. statt **Bindung**, lies **Bindungen**.
S. 46. in der untersten Linie, statt **in diesem einzigen**, lies **auch in diesem**.
S. 51. L. 2. muß (b) weggestrichen werden.
S. 58. System 2. muß vor der vorletzten Note h ein x stehen.
S. 62. System 1. muß über der ersten Note a eine 6 stehen.
S. 62. System 3. muß über dem c eine 6 stehen.
S. 66. muß über dem System der Bogen, welcher zwischen dem dritten und vierten Exempel stehet, weg, und die zwey h des vierten Exempels müssen durch einen Bogen gebunden werden.
S. 80. L. 4. von unten, muß bey **None und Quarte** noch hinzu gesetzt werden: **Septime**.
S. 86. Syst. 1. muß bey der Begleitung des Exempels die erste Octave c wegbleiben, und dafür die Terz e mit dem Einklange verdoppelt werden.
S. 88. L. 2. statt **eine Vorausnahme**, lies **eine Verwechselung der Harmonie und eine Vorausnahme**.
S. 89. L. 5. von unten, muß über 4 ein Queerstrich stehen.
S. 103. Syst. 2. muß über dem letzten Exempel (b) statt 2, 2♭ stehen.
S. 105. Syst. 1. muß über dem letzten Exempel (a) stehen.
S. 105. Syst. 3, Tact 3. muß über $\frac{8}{6}$ kein Queerstrich, sondern ein Bogen stehen.
S. 113. §. 2. L. 2. muß am Ende das Wort **Terz** hinzu gesetzt werden.
S. 113. §. 3. L. 4. muß das erste Wort **Terz** weggestrichen werden.
S. 126. Syst. 2. muß bey dem Exempel (d) über der ersten Note eine 7 stehen.
S. 134. Syst. 1. muß bey dem Exempel (a) das unterste vorgezeichnete b auf der zweyten Linie stehen.
S. 136. L. 1 und 2. statt **Quarte von der Terz**, lies **Terz von der Quarte**.
S. 148. auf der untersten Linie muß statt $\frac{7}{2}$, $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ stehen.
S. 149. muß das dritte Exempel, statt (b), (c) über dem System haben.
S. 151. L. 8. statt **bleibt sie**, lies **bleibt die Secunde**.
S. 153. L. 1. statt **die grosse**, lies **die in die Höhe gehende grosse**.
S. 155. Syst. 1. Tact 2. statt $\frac{8}{2}$, muß $\frac{8}{3}$ stehen.
S. 163. Syst. 1. muß im zweyten Exempel die zweyte Grundnote c ein Viertheil seyn.
S. 202. L. 2. statt f, muß stehen c.
S. 202. Syst. 3. muß bey dem Exempel (b) die erste Grundnote g seyn.
S. 207. Syst. 3. muß im zweyten Exempel, unter der zweyten Grundnote g, $\frac{6}{4}$♭ stehen.
S. 237. Syst. 4. muß das erste f ein Viertheil, und das darauf folgende g ein Achttheil seyn.
S. 271. L. 1. statt **wie die**, lies **wenn die**.
S. 279. Syst. 5. muß die zweyte Note in der Oberstimme e seyn.
S. 289. Syst. 3. Exempel 2 muß über dem System statt $\begin{smallmatrix}5\\4\,3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}5\\4\,4\end{smallmatrix}$ stehen.
S. 319. L. 10 muß statt (c), (e) stehen.

Allegro

arpeggio

p. f.

arp:

arp: p

p:

f. p f:

arp:

f p: f

Fig: XX

Fig: XXI.

Fig: XXII.

Fig: XXIII.

Fig: XXIIII.

Fig: XXV.

Fig: XXVI.

Fig: XXVII.

Fig: XXVIII.

Fig: XXIX.

Fig: XXX.

Fig: XXXI.

Fig: XXXII.

Fig: XXXIII.

Fig: XXXIV.

Fig: XXXV.

Fig: XXXVI.

Fig: XXXVII.

Fig: XXXVIII.

Fig: XXXIX.

Fig: XL.

Fig: XLI.

Fig: XLII.

Fig: XLVIII. Fig: XLIX. (a) (b) Fig: L. (a) (b)

Fig: LI. Fig: LII. Fig: LIII. Fig: LIV. (a) (b)

(c) (1) (2) (*) (*) (d) (3) (4) Fig: LV

(1) (2)

Fig: LVI.

Fig: LVII (a) (a) (b) (b) (c)

(c) Fig: LVIII. Fig: LIX.

Fig: I. (a)

(b) (*) Fig: II. (a)

(b) Fig: III. Fig: IV. (a) (b)

(c) (d) (e) (f)

(g) (h) Fig: V. (a) (b) Fig: VI.

Fig: VII.

Fig: VIII. (a) (b) (c)

(d) (e) (f) (g) (h) Fig: IX. (a) (b)

Fig. XXVI Fig. XXVII (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g)

(h) Fig. XXVIII (a) (b) (c) (d)

(*) (e) Fig. XXIX. Fig. XXX. (a) (b)

(c) (d) Fig. XXXI. Fig. XXXII. Fig. XXXIII. Fig. XXXIV.

(*) (*) Fig. XXXV. (a) (b) (c) (d)

Fig. XXXVI (a) (b) (c) Fig. XXXVII.

Fig. XXXVIII. Fig. XXXIX. Fig. XL. Fig. XLI. (*)

Fig. XLII. Allegretto Fig. XLIII. (a) (b) (c) Fig. XLIV.

Fig. XLV. Fig. XLVI. Fig. XLVII. (a) (b) (c) Fig. XLVIII.

Fig: LXIII. Fig: LXIV. Fig. LXV. (*) Fig: LXVI. (a) (b)

(c) (d) Fig: LXVII. (a) (b) (c)

Fig: LXVIII. Fig LXIX. (a) (b) (c) Fig LXX
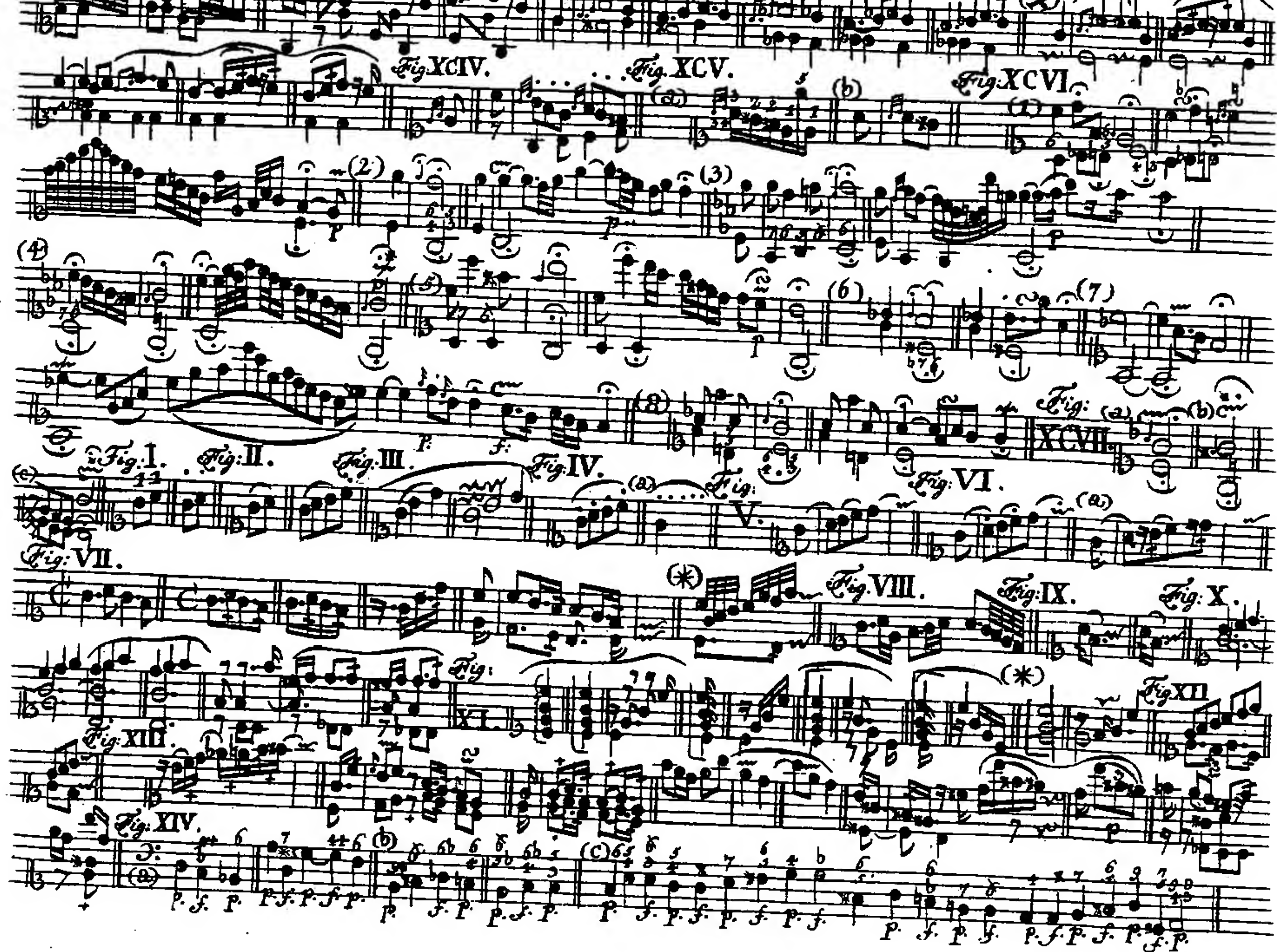
Fig: LXXI. Fig: LXXII. (a) (b)

(c) Fig: LXXIII. (*) (*) (a)

Fig: LXXIV. (a) (b) (a) (b) (c) (d)

(e) Fig: LXXV. (a) (b) (c)

(d) (e) (f) (g) (h) (i) (K)


Fig. XCIV.
Fig. XCV.
Fig. XCVI.
Fig. XCVII.
Fig. I.
Fig. II.
Fig. III.
Fig. IV.
Fig. V.
Fig. VI.
Fig. VII.
Fig. VIII.
Fig. IX.
Fig. X.
Fig. XI.
Fig. XII
Fig. XIII.
Fig. XIV.